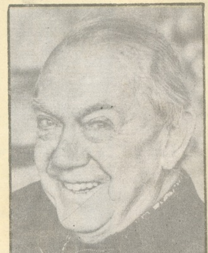


تصدر منتصف كل شهر تصدر منتصف كل شهر العدد ١١٥ ● أغسطس/سبتمبر ١٩٩١ AL-QAHIRAH

من المكتبة العربية (الملف الأول)

عرض وتحليل:

- الشعر العربى من منظور حضارى
- نظرية المسرح السياسى
- موسم الهجرة للشمال
- لا تلوموا الخريف
- الدموع لا تمسح الأحزان
- اختناقات العشق والصباح
- نبضات وومضات
- التواريخ والأمكنة
- أدب أمريكا اللاتينية
- عرض الكتب بين الأمس واليوم (تحقيق)



جراهام جرين

رحيل أديبين عالميين



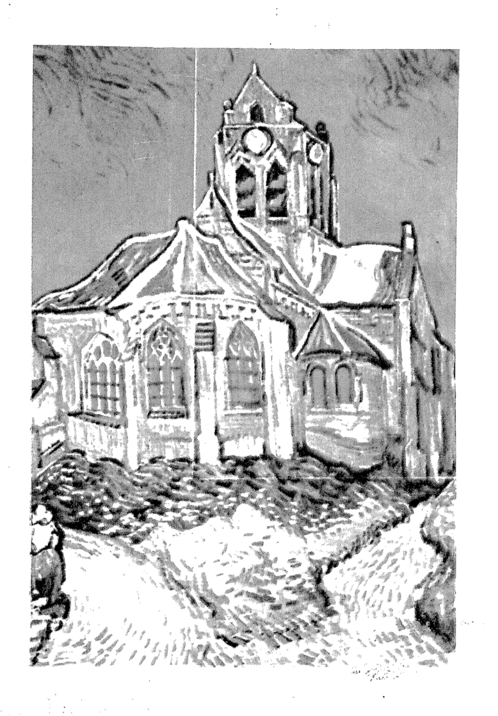
ماكس فريش

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة:

قصة / شعر / متابعات / رسائل جامعية
مسرح / سينما / من المجلات العالمية والعربية / فنون تشكيلية

عدد ممتاز (الثمن: جنيه ونصف)

طبيعة
للفنان الهولندى فان جوخ



القاهرة

رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفنى

محمود الهندى

سكرتير التحرير

عصام عبد الله



عدد ممتاز (جنيه مصرى أو ما يعادله)

الاسعار فى البلاد العربية

لبنان ١٠٠٠ ليره . الاردن ٧٥٠ فلس . تونس ١,٥٠٠ دينار . المغرب ٢٥,٠٠ درهم البحرين ٧,٠٠ فلس . قطر ٧,٠٠ ريال . المملكة العربية السعودية ٧,٠٠ ريال . دبى / ابو ظبى ٧,٠٠ درهم . مسقط ٨٠٠ بيه . غزة/ القدس/ الضفه ١,٠٠ دولار . الجمهورية اليمنية ٢٠ ريال . لندن ١,٥٠ جك . نيويورك ٨,٠٠ دولار .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ١١٥٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

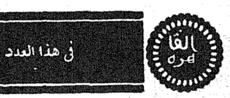
الاشتراكات من الخارج

الاشتراكات من الخارج
عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد، ٤٢ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- **جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆**
- **كل كاتب مسئول عما ينشر باسمه ◆**
- **يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆**
- **أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆**


القاهرة
فى هذا العدد



افتتاحية

فنية الأدب بين التأثير والتعبير

ويعد نظرية المحاكاة تجىء النظرية التأثيرية التقليدية الثانية فى تعريف الأدب كفن ، فتربطه بطبيعة مستهلكه المزاجية ، سواء كان قارئاً أو متفرجاً . ولذا ، تؤكد تلك النظرية على التأثير الذى يمكن أن يحدثه الأدب فى قارئيه أو الدراما المعروضة فى مشاهديها . ومن ثمّ ، يطلق عليها — أحياناً — مع مثيلاتها الأخريات النظريات البرجماتية ، على أساس أن نتائجها ذات تأثيرات عملية .

ولما كان تأثير هذه النظريات انفعالياً فى الدرجة الأولى ، فقد عُرفت — أحياناً أخرى — بالمثيرات الوجدانية ، بما يرادف فى علم النفس تحريك العواطف والأحاسيس .

والاهتمام بتجربة المتفرجين السيكولوجية مع الفنون ، يرجع — كنظرية المحاكاة — إلى آداب اليونان القديمة . فقد أشار إليها أرسطو على نحو مشوب بالغموض واللبس عندما ذكر فى كتابه « السياسة » أنه « يجب علينا دراسة الموسيقا لا من أجل مزّية واحدة ، ولكن من أجل مزايا متعددة . فيقصد منها : (١) التعليم ، و (٢) التطهير — Catharsis ، و(٣) المتعة الذهنية » . ولقد تردّد مصطلح الكاثرسيس هذا لدى أرسطو مرة أخرى فى الفصل السادس من كتابه « فن الشعر » عند حديثه عن عملية التطهير من الخوف والشفقة التى يمر بها المتفرجون خلال مشاهدتهم مسرحية تراجيدية : « تتم هذه المحاكاة فى شكل درامى ، لا فى شكل سردى ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف ، وبذلك يحدث التطهير من هذين الانفعالين » (ص ٩٥) .

وفى غضون العصور التالية ، أكد كثير من مدرسى البلاغة والنقاد والشعراء على أن الهدف الرئيسى للأدب هو تحريك مشاعر مستهلكه ، وتوليد استجابة انفعالية قوية داخله ، ومن ثمّ ، تحدث له المتعة ، ولذا ، نجد هذا المستهلك — فى العادة — يُطرى عملاً فنياً بوصفه « مؤثر » أو يستهجن عملاً آخر بدعوى أنه لا يثير فيه انفعالاً أو أنه يخاطب العقل وحده .

وإذا كان القرن الثامن عشر قد شهد فكرة تأثير النظرة إلى الفن على أنه سجل لانفعالات الفنان وأداة توصيلها إلى الآخرين ، فإنها شاعت فى القرن التالى على نطاق واسع حتى أصبح المبدعون فى شتى ميادين الفن يسيرون فى أعمالهم طبقا لتلك الرؤية . ومثل الكثيرين من محدثيه ، بذل الكاتب الروائى تولستوى محاولات ناجحة للترويج للنظرية الانفعالية فى كتابه « ما هو الفن ؟؟ » ،

حيث رأى العمل الفنى تعبيراً عن انفعال يشعر به الفنان وينقله إلى غيره ، كما رأى أن الفن يمكنه أن يثير مشاعر غير سارّة فى مشاهده ، كما يمكنه أن يصور مناظر محزنة تدمى القلب .

وبظهور بعض النظريات البرجماتية ، والأخرى المتعلقة بالإثارة الوجدانية ، نجد بعضها فى طرف يرى بأن هناك قارئا للرواية أو مشاهداً للمسرحية يفقد احساسه بكيانه الخاص وينلمج اندماجاً كليا مع الشخصيات وأقدارها ، حتى ليصل الاندماج إلى أن يصبح هو نفسه هذه الشخصية أو تلك ، بينما نجد فى الطرف الآخر بعضاً منها يرى أنه من الممكن وجود قارىء أو مشاهد يبقى منفصلاً ومستقلاً بمشاعره عن العمل الفنى لوجود ما يسمى بـ « البعد النفسى » بينهما . ومن ثمّ ، يظل مهتماً بحقيقة أنه لا يواجه الحياة ذاتها ، وإنما يواجه عملاً فنياً . وفى ضوء هذا التباعد الذى يعنى عدم تلاشى الذات فى العمل الفنى يقول أرسطو فى الفصل الرابع من نفس كتابه « فن الشعر » :

« فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء ، إلا أننا نستمتع برؤيتها هى نفسها ، وهى محكية فى عمل فنى محاكاة دقيقة التشابة ، وذلك مثل أشكال أحط أنواع الحيوانات ، وجثث الموتى . بل إن ذلك يتضح فى حقيقة أخرى ، وهى أن التعلم يعطى أعظم المتع ، لا للفلاسفة وحدهم ، ولكن لسائر البشر ، مهما قلّ نصيبهم منه » (ص ٧٩) .

ومن هذا المنطلق ، قدّم هوراس فى رسالته « فن الشعر » قاعدة كلاسيكية للجدل الدائم حول ما إذا كان الأدب تجربة نفسية خالصة ، أم هى أيضاً — وفى النهاية — تجربة أخلاقية ، وذلك عندما أدرك أن الشعراء يهدفون إما إلى التعليم ، وإما إلى الامتاع ، ولكنهم — فى أفضل حالاتهم — يجمعون بين المفيد والجميل .

ومنذ تلك الرؤية ، راح فريق من النقاد يؤكدون على عنصر الامتاع الخالص ، بينما راح فريق آخر يؤكدون على عنصر التعليم ، إلا أن الغالبية العظمى منهم يرون أن الأدب يهدف إلى تحقيق الامتاع والتعليم معاً ، لأن هذين العنصرين — طبقا للحقيقة العملية — متداخلان . فلكى يعلم الأدب يجب أن يكون ممتعاً ، ولكى يمتع الأدب يجب أن يكون معلماً .

* * *

لا أحد ينكر — بالطبع — أن الأدب يؤثر تأثيراً فعلياً على قارئيه أو مشاهديه إذا كان مسرحياً . إلا أن تلك النظريات البرجماتية والأخرى الوجدانية أو الانفعالية ليست أقل من نظريات المحاكاة تعرضاً للاعتراضات والنقد .

ولعل أول هذه الاعتراضات ، هو أنه من العسير — بل يكاد يكون من المستحيل — الجزم بمعرفة كنه ما يخوضه القارىء أو المشاهد فعليا من تجارب نفسية خلال عملية الممارسة أو عقبها . ولهذا ، يحتاج الأمر إلى إجراء العديد من التجارب والاختبارات حتى يمكن الوصول إلى نتائج محددة وحاسمة فى هذا الشأن .

ومن ثمة ، كان من غير المحتمل وجود توصيف واحد محدد يكون مرضيا على نحو كاف عند تطبيقه على التجارب الكثيرة المتنوعة التى يمكن أن يقدمها الأدب . أضف إلى ذلك ، أننا إذا ما سلمنا بأن أذواق الناس وأمزجتهم شديدة التباين ، كان علينا أن نسلم إلى جانب ذلك تسليماً لا لبْس فيه ، بأن عملاً أدبياً معيناً يمكن أن يحدث فيهم استجابات نفسية مختلفة . فإذا كان من الممكن وجود قارىء ساذج محدود القدرات يندمج اندماجاً كلياً مع شخصيات رواية ما ، كان من الممكن أيضاً وجود قارىء آخر أكثر ذكاءً ووعياً ، يظل منفصلا عن شخصيات نفس الرواية . زد على هذا ، أنه من المتوقع أن تحدث أجناس أدبية متنوعة تجارب وجدانية مختلفة فى نفوس مستهلكيها المختلفين .

فمن المحتمل ، أن يندمج قارىء ما اندماجاً ولو جزئياً مع شخصيات رواية معينة ، أكثر أو أقل من اندماجه مع موضوع قصيدة قصصية ، أو مناخ مسرحية قصيرة مثلاً .

وعلى أية حال ، فإن محاولة الوصول إلى توصيف صحيح ومشروع للتجربة النفسية التى يخوضها قارىء الأدب أو مشاهد المسرحية ، تستوجب على الباحث أن يواجه . صعوبات عسيرة ، لأنه يجد نفسه يعمل فى ميدان العالم السيكولوجى الذى لا يسهل اكتشاف دروبه إلا بصعوبة بالغة ، بل وأن هذا الميدان هو — بلا شك — ليس مجال النقد الأدبى بالمعنى التخصصى .

نظرية التعبير

والطريقة التقليدية الثالثة فى النظر إلى الأدب كفن تربطه — هذه المرة — بصانعه أو مبدعه . فهى تعدّ الأشكال الأدبية متوجات من خلق شاعر ، أو روائى ، أو مؤلف مسرحى ، أو قصصى . ولهذه الطريقة مفهومان أساسيان يتعلقان بالشاعر وعمله ، وتمتد جذورهما . كالنظريتين السابقتين — فى الآداب الكلاسيكية القديمة .

(١) أولهما ، مفهوم الإلهام الذى يعدّ الشاعر نبياً توحى إليه ربات الفنون بعطاءاتها حين يتلبسنه ويأخذن فى التكلم من خلال قلمه . ولهذا ، فإن الفنان فى لحظة إبداعه يستغرق فى تأملاته ، ويكاد يصبح غائباً عن حواسه ومأخوذاً فى دوامة جياشة يعرفها أفلاطون بأنها حالة «جنون إلهى» . ومن ثمّ ، كان الشاعر فى رأيه مخلوق خفيف مجنح . يتلقى الشعر من قوة خارجية علوية . وإذا كان الشاعر ليس أهلاً لإبداع شعر جميل ما لم يتصل بآلهة الفن . فإن الشاعر الحذيذ المجيد ليس هو الذى يخلق الشعر الرائع . الخالد ، وإنما الآلهة نفسها هى التى تتخذه وسيلة كى تبلغنا أصواتها من خلاله . وطبقا لتلك الرؤية ، فإن الأدب الأكثر عمقاً ، والأبلغ حكمة ، يكون مستوحى ، وكأنه نبوءات مقدسة تتنزل على الشاعر وهو فى حالة من الانجذاب الصوفى .

ولقد سادت صورة جديدة من هذا المفهوم خلال العصر الرومنسى فى أواخر

القرن الثامن عشر وغضون القرن التاسع عشر. وتتمثل نسخة هذا المفهوم المستحدثة في الاعتقاد بأن الشاعر لا يكون متلبساً بالهات الفنون — أو مؤخوذاً «بالجنون الإلهي» كما زعم أفلاطون — وإنما هو مؤهل بقوة إلهام فذة وغير عادية. فهو شخص عبقري، يستطيع من خلال خياله الخصب وعواطفه الجياشة وموهبته الفطرية أن يكون قادراً على إدراك وتسجيل الحقائق المتعلقة بالإنسان، والتي يعجز عامة الناس عن أن يدركوها أو يشعروا بها.

وفي تلك الحالة، يعدّ الأدب شكلاً من التعبير الذي يتمثل في عملية نفسية معقدة تندفع فيها المشاعر القوية التي يتعذر كبتها. وهنا نتذكر مقولة الشاعر وردزويرث التي ترى «الشعر كفيض تلقائي ينبثق من عاطفة عارمة».

ولهذه الأسباب، فإن النظريات من ذلك النوع تسمى بالنظريات التعبيرية.

(٢) أما المفهوم الكلاسيكي الثاني الذي يتعلق بالشاعر وعمله في النظرية التعبيرية، فيعدّه صنّاعاً ماهراً، وحرفياً حاذقاً على أساس أن كلمة الشاعر Poeta تدل على الصانع، بما يعني ضمنيا الحِرَفيّ الذي يقوم بأداء مصنوعاته وهو على وعي كامل بما يفعله سواء أثناء عملية التصنيع أو بعدها حينما ينهمك في صقل نتاجه، أو معاودة تنقيحه وتهذيبه، حتى يخرج بعد التشطيب في صورته النهائية.

وقياساً على ذلك، تعدّ المقطوعة من الأدب عملاً فنياً مصنّعاً شملته خلال تكوينه وتهيئته الأخيرة عمليات من التنقيح والتعديل والتجلية والتشذيب. ولا ننسى في هذا السياق استخدام قدامى أدبائنا مشتقات من لفظة «صنع» في مجال الإبداع، من ذلك — مثلاً — عنوان موسوعة القلقشندي المعروفة — «صبح الأعشى، في صناعة الإنشا».

وهذا المفهوم الثاني — من الناحية التاريخية — ازدهر خلال عصر سيادة الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

لا شك أننا نسلم تمام التسليم بأن الأدب نتاج غير طبيعي، ولكنه نتاج مصنوع قام بتصنيعه أديب بغض النظر عن مصدر إلهامه. إلا أن هذه النظرية الثالثة التقليدية لا تسلم - كالنظريتين السابقتين — من بعض الاعتراضات. فمن الممكن التساؤل عما إذا كان هناك دليل نفسي كاف يقوم بدعم علاقة الشاعر بنتاجه على النحو الذي قدمناه؟ وهل كان مفهوم من المفهومين السابقين — أو حتى هما معاً — كافيان على نحو كلي مانع؟؟ أم لا تزال هناك تفسيرات أخرى لعملية الخلق الأدبي مختلفة عن ذلك تماماً؟؟

لقد لاحظنا أن النظريات البرجماتية والأخرى الانفعالية تميل نحو التركيز على سيكولوجية المتفرج، إلا أن النظريات التعبيرية تميل نحو التركيز على سيكولوجية المبدع الأدبي. وإذا آثرنا عدم رفض تلك النظريات التعبيرية، فإنها يجب أن تخضع هي الأخرى للاختبار والدراسة عن طريق التجريب. مما يضطرنا — مرة أخرى — إلى التخلي عن مجال النقد الأدبي، والدخول في مجال علم النفس.

* * *

وأخيراً، نختتم هذه الجولة السريعة بالتعليق على هذه النظريات التقليدية الثلاثة المتعلقة بفنية الأدب. بأنه يمكنها جذب الانتباه نحو قيم معينة غير منكورة في العمل الأدبي، إلا أنها — مع التأمل — تبدو قاصرة وغير كاملة. فمع أنها تجتهد في التأكيد على العلاقة بين الأدب وشيء آخر — كموضوعه، أو قارئه، أو مشاهده، أو مبدعه — إلا أنه لا تزال هناك حاجة إلى مداخل أخرى لتمييز القيم الخاصة بالأدب كما هو في حدّ ذاته ◆

إبراهيم حمادة

هامش

في هذا العدد — وفي العدد القادم بمشيئة الله تعالى — تنشر مجلة «القاهرة» بضع مقالات في النقد التطبيقي دون النقد النظري الذي سيخصص له أكثر من عدد في المستقبل القريب.

والمقالات المنشورة هنا، تتعرض لكتب صدرت في القصة، والرواية، والشعر، والدراسة، والترجمة. كما أنها تتنوع من حيث تناولها النقدي الذي يتراوح بين التحليل والعرض والتعريف والتقييم.

ولا جدال في أن إصدارات المطابع من حيث الكم الإبداعي في مصر إنتاج وفير يعتد به، ويمثل موجات متتالية ومتداخلة من أجيال المؤلفين والمترجمين في شتى مناحي الخبرة الأدبية والفكرية والفنية.

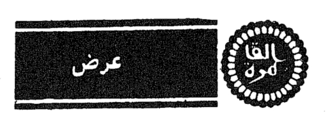
ولا جدال أيضاً في أن أبرز ظاهرة من ظواهر القصور في منشورات حياتنا الثقافية الراهنة، يتضح في العجز عن متابعة تلك الإصدارات بالتفسير والتحليل والتقييم مما يسدل سجف النسيان الكثيفة على كثير من الأعمال القيمة التي وضعها كتاب مبدعون واعدون، من حقهم معرفة نتائج الموازين النقدية بالنسبة لمجهوداتهم.

ومجلة «القاهرة» — كما هو ملاحظ — لم تغفل قط أهمية دور التعريف بالكتب التي تصدر في مصر. ولذا، كان بابها الثابت «من المكتبة» يتناول بالعرض والتقييم حوالي خمسين كتاباً خلال العام الواحد، وضعها مؤلفون ونقاد ينتمون إلى أجيال مختلفة وتيارات فكرية متباينة.

وبهذا العدد — والعدد القادم بإذن الله — تأمل مجلة «القاهرة» أن تضيف إلى أعدادها الخاصة السابقة عدداً متميزاً عن مؤلفات صدرت.

والله وراء القصد.

أ. ح



حول الشعر العربى من منظور حضارى

د. عصام بهى

لا يميل عصرنـا ولا وضعنا الثقافى الراهن ـ فى اختيار موضوعات البحث ـ إلى اختيار موضوعات أو قضايا تمتدّ على مساحات واسعة من الزمان والمكان ؛ لأن هذا الاتساع يترك فى القارىء انطباعاً لن يكون ـ بالتأكيد ـ فى مصلحة البحث وصاحبه ! ويزيد صعوبة ـ هى أقرب إلى الاستحالة ـ أن يكون الموضوع ـ بطبيعته معقداً كثير التفاصيل ، مترامى الأطراف فما بالنا والحيّز المتاح لهذا كله ـ بطبيعته أيضا ـ محدود ! لقد كان لمثل هذه الموضوعات الواسعة ضرورة فى فترات من تاريخنا القديم والحديث ـ وكانت المساحات المتاحة أمامها واسعة . أما بحوثنا اليوم فينبغى أن تتجه إلى التخصص ، بل التخصص الدقيق أيضا ، فربما كانت دراستنا لشاعر أو حتى لظاهرة فنية عنده أو عند مجموعة من الشعراء المتشابهين ، المتعاصرين أو غير المتعاصرين . . . أو غير ذلك من موضوعات توفّر العمق والاستيعاب وتتيح لأفكارها اللمعان والوضوح ـ ربما كانت فائدتها أشدّ ـ أضعافاً مضاعفة ـ من دراسة تتوفّر على موضوع واسع المساحة لا ينتهى إلا إلى الاضطراب والغموض .

هذه الملاحظة الأولية لابد أن تؤدى ـ ضرورة ـ إلى ملاحظات أخرى متصلة بالمنهج الذى يمكن أن يتناسب مع هذه الدراسات ، وبالمادة التى سيعتمد عليها ، وبكيفية تنسيقها ، وبالنتائج التى سيتوصل إليها ، وقبل هذا كله ، وبعده ، بالمفاهيم التى ستكون منطلق الكاتب لتأطير هذا المنهج وهذه المادة وهذه النتائج .

هذه الخواطر أثارتها قراءة كتاب د . مدحت الجيار عن « الشعر العربى من منظور حضارى »

وهو يعنى بالمنظور الحضارىّ للشعر العربى « أن نتعامل مع الشعر العربى كانعكاس متولد من بنية أكبر هى حضارة المجتمع العربى ، يحمل سماتها وخصائصها ، ليعكسها انعاكسا خاصاً ، يكشف عن الأبعاد الجمالية السائدة لدى الجماعة المنتجة للشعر والمتلقية له « ص ٥ ، والتأكيد من عندى) .

والقوانين التى اكتشفها والموروثات التى طوّرها ومدى ملاءمة ذلك كله لطبيعته وسلوكياته وعلاقاته بالكون والمجتمع والذات »

والشعر « نوع من النشاط الروحى لإنسان حضارة ما . فلابد أن يعكس ما تمور به هذه الحضارة ، سواء أكانت متقدمة أو غير متقدمة . فهو يعكس جوهر العلاقات الاجتماعية والسياسية والجمالية السائدة فيه [لا أدرى فى ماذا ؟] وهو قادر فى الوقت نفسه ـــ على تجاوز هذه العلاقات بما يقيمه من روابط لم تكن موجودة من قبل بين الأشياء والظواهر والبشر » . فالشعر محكوم بالبنية الحضارية التى يولد فيها أو هو « انعكاس » لها وتتجاوز بما فيه من فردية وحرية ؛ وتتحكم الظروف المحيطة فى مدى تجاوز الفردى والإبداعى لما هو اجتماعى وثابت »

فالظروف ـــ عند الكاتب ـــ هى الأساس ؛ بمعنى أن « البنية الحضارية » (المتوحِّدة ـــ فى البحث ـــ بالتاريخ والواقع والظروف) هى التى تتحكم فى القانون ، وهى التى تتحكم ـــ كذلك ـــ فى الاستثناء والتجاوز والفردىّ والإبداعىّ ، وما شئنا من هذه المعانى جميعا . إنها عودة إلى نظرية « الانعكاس » فى أكثر مفاهيمها آلية ، وأقصرها عمراً ؛ وحتى يصبح « الواقع حضوراً موضوعياً خارج الوعى به » ؛ فتنغلق نظرية « الانعكاس » المرآوية التى نقتل الوعى والإبداعى معاً فيصبح حتى « تجاوز الفردى والإبداعى لما هو اجتماعى وثابت » « محكوماً بالظروف » !

وكان يمكن لهذا المفهوم أن يمرّ لو أن تأكيده وقف عند حدود التأكيد النظرىّ ، لكن المشكلة أن تعدى النظر إلى التطبيق وهو الأهم .

ويكفينا أن يلقى القارىء نظرة سريعة على الفقرتين الوحيدتين ـــ ولا تزيدان كثيرا على عشرين صفحة ، أى أقلّ من عُشر الكتاب ـ اللتين يلجأ فيهما إلى تحليل النصوص ؛ أعنى الفقرة التى قارن فيها بين نصّ لحسان بن ثابت فى مدح الرسول ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ وصحابته الكرام ونصوص الشعر الجاهلى ، والفقرة التى يقف فيها عند نصوص من « الشعر » فى الخلاف بين علىّ بن أبى طالب ومعاوية بن أبى سفيان . فالنصوص التى يختارها جميعا فى الفقرة الثانية أقرب إلى أن نصفها ـــ غير مفتئتين ـــ بأنها نصوص « إعلامية » وليست نصوصا شعرية ، حقيقية ؛ والدليل أن أكثر من استشهد بشعرهم لا نعثر على أسمائهم فى كتب الأدب الا عَرَضا ؛ لأنهم لم يُعرفوا بالشعر الا فى هذه المناسبات . والأهم من هذا كله أن الفترة التاريخية لم تكن « زمن شعر » يمكن أن تزدهر فيه حركة الشعر والشعراء ، بل كانت فترة فتنة عارمة أخذت العرب والمسلمين جميعا من أقطارهم جميعها فلم تتح الفرصة للشعر ، وربما كانت الخطابة سيدة هذه الفترة بلا منازع .

أما القصيدة التى استشهد بها لحسان فهى ليست أفضل قصائده فى عصره الإسلامى ، كما أن دلالاتها وبنيتها ربما كانت أقرب إلى ما قاله القدماء عن حسّان من ضعف شعره فى الإسلام عن شعره فى الجاهلية . وثم إن التوجيهات التى وجهها لدلالاتها فيها نظر ! لأن الشاعر مازال يتحدث عن « الذوائب » من فهر وإخوتهم ، وعن قدرتهم على « ضرّ » عدوهم « ونفع » صديقهم ، وعن أن أخلاقهم ـ فى الإسلام ـ ليست بدعاً (والمعنى ـ بالتأكيد ليس مأخوذاً من قول الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ « . . .

وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار » ؛ لأن التأكيد عند الرسول الكريم على السلوك الإسلامى والابتداع فيه ؛ أمّا تأكيد حسّان فعلى السلوك الجاهلى أو ما أقره الإسلام من الأخلاق التى كانت شائعة فى الجاهلية ، كالشجاعة فى الحق والكرم والغيرة على الحرمات والحقوق . . . الخ) ولولا أن حسّاناً ذكر « تقوى الإله فى البيت الثانى ، والرسول - صلى الله عليه وسلم - فى البيت الخامس ما عرفنا أن القصيدة إسلامية .

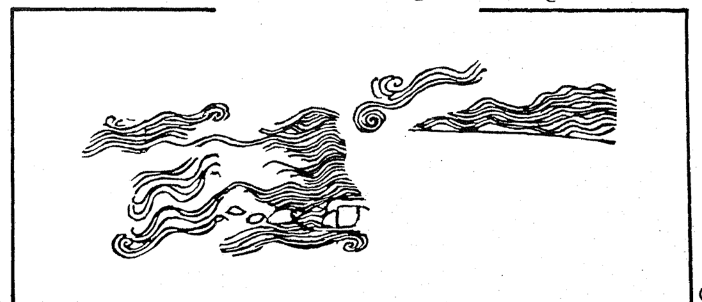
وهذه القضية ستقودنا إلى قضية أوسع منها هى قضية الأثر الذى تركه الإسلام فى الشعر فى عصر الرسول — صلى الله عليه وسلم — والراشدين — رضوان الله عليهم . وبداية ، فليس صحيحا على إطلاقه القول بأن هؤلاء الشعراء الذين دخلوا الإسلام تحوّلوا إلى المعانى الإسلامية وإلى اللفظ الإسلامى وإلى الموضوعات الإسلامية . لقد دخل هؤلاء — أو أكثرهم على الأقل — الإسلام وقد اكتملت شاعريتهم ؛ فكانت كل قصيدة من قصائدهم صورة من معاناة التحوّل من عصر إلى عصر ومن حياة إلى حياة ، والأهم من قيم إلى قيم . وطبيعى — فى مثل هذه العصور ، وفى الشعر بخاصة — أن يوجد « العصران » متعانقين فى رضى أو فى سخط ! معاً ؛ وهو ما حدث مع كل الشعراء الذين استمروا فى قول الشعر فخرج شعرهم شاحباً يريد أن يتخلّص من الجاهلية ، لكنه لايستطيع ، من جهة ولايصل إلى الإسلام ، من ناحية أخرى ؛ وهو ما دمغ شعر أكثرهم بتهمة الضعف ، وهو — أيضا — ما دفع بعضهم إلى التوقف عن قول الشعر أصلاً ، محتجاً بأن القرآن قد كفاه قول الشعر !

وقبل هذا كله ، وبعده ، ابتعد الكتاب — بقصد فيما يبدو ! — عن الشعر ونماذجه ، وظل حديثه عن الشعر حديثا نظريًا ، قد نتفق فى بعضه ، ونردّ أكثره . ومفهوم — بطبيعة الحال — أن المساحة المتاحة للبحث فى النشر — قد تكون هى العائق عن الوقوف أمام النماذج الشعرية ، وهو ما يعيدنا إلى ما أثرناه فى المقدمة — كذلك — عن اختيار الموضوعات « الواسعة » زمانا ومكانا ، فى مقابل مجال النشر الضيق .

غير أن الكاتب هو الذى اختار موضوع البحث ، وهو الذى اختار مجال النشر ، وفضلا عن ذلك فإن البداية التى اختارها - أيضا - هى التى أوقعته فى هذه المحاذير . لقد بدأ بمداخل حضارية تاريخية استغرقت منه جهداً ومساحة كانت الدراسة الفنية الحضارية أوْلى بهما . فالفصلان الأولان — مثلا ، وهما يستغرقان أكثر من نصف الكتاب — كان يمكن اختصارهما فى مدخل لا يزيد على عشر صفحات لتتفرغ الدراسة بكاملها للدرس الفنّى الحضاريّ . وهذه الإطالة فى جانب الدرس « الحضارى » كان لابد وأن تدخل الباحث فى مشكلات وقضايا ليس مطلوبا منه حسمها ؛ لأن مكانها الحقيقىّ دراسات فى الحضارة والتاريخ وليس فى الدراسة الأدبية (دون أن نصادرحقّ دارسى الأدب فى أن تكون لهم رؤاهم الحضارية ، لكن الإغراق فى التفاصيل مجلبة للخلاف ، أو أكثر منه ! راجع — إن شئت ! — فقرات الفصل الأول التى تحمل عناوين : أسبقية الحضارة المصرية ، حضارة العرب وحضارات العالم القديم ، التراكمات الحضارية . . وتساءل معى : هل أتى الكاتب فيها بجديد ؟ ثم ، ما ضرورة الحديث فيها أصلا ؟) لقد كان الأولى بالدراسة أن تبدأ من الشعر وتنتهى إليه ، لا أن تبدأ بالحضارة ثم لا تنتهى لا إليها ولا إلى الشعر !

ولن نقف الآن أمام القضايا الحضارية التى أثارها — وأكثرها يحتاج إلى المناقشة ! — حتى لا نبعد أنفسنا عن قضيتنا ، قضية الشعر العربى فى إطاره الحضارىّ . إذ يكفى ، وحسب ، أن نتساءل عن طبيعة كلّ من التاريخ والحضارة ؛ أهما شىء واحد أم مختلفان ؟

حقاً ، إن الحضارة تحلّ فى التاريخ ، لكنها ليست التاريخ نفسه ، كما أن الدراسة التاريخية ليست هى الدراسة الحضارية ؛ فالأولى دراسة أفقية ، فى حين ينبغى أن تكون الدراسة الحضارية دراسة رأسية ، تهتم بالعمق وما تحت السطح . فالحضارة فى تصوّرى — جوهر التاريخ وعمقه الروحىّ والعقلىّ ، وأحداث « التاريخ ليست إلاّ ظواهر وتجلّيات لهذه الروح التى تتلبسه . على أية حال ، فما يهمنا هنا — أساساً — هو القضايا المتصلة بالشعر العربىّ وتطوره فى « الإطار الحضارىّ » .





ورؤية الكاتب ــ بطبيعة الحال ــ لا تنفصل عن المفاهيم التى أشرنا إليها ، وأهمها مفهوم الانعكاس ، ثم توحد الحضارة بالتاريخ . فإذا كان المؤرخون يحدثوننا عن « الروح الجاهلية » التى كانت تسيطر على عرب ما قبل الإسلام ، وما كان بينهم من وقائع وخلافات على مواطن الكلأ والماء . فلابد أن يكون « المثل الأعلى » فى الشعر الجاهلى وليد « روح الحرب » التى ولدت ــ بدورها ــ « المبالغة » فى الشعر الجاهلىّ »

وأكبر الظنّ أن هذا الحكم ــ إن صحّ ـ لا يصحّ إلاّ على المرحلة الأخيرة من الحياة الجاهلية ، ومن ثم من حياة الشعر الجاهلى وتطوّره . إن الروح الحقيقية فى الشعر الجاهلى هى فى مراحله جميعا ـ هى روح « الحياة » والتنقل التى فرضتها طبيعة البيئة ، ومن ثم طبيعة الحياة . وجاء الشعر الجاهلىّ تعبيراً عن روح مدهشة « ترى الحياة وتعرفها » و « تعيشها » ، ثم لا تهوّم كثيراً خارجها فأين « المبالغة » فى الشعر الجاهلىّ ؟ لا نكاد نعثر عليها إلاّ فى شعرالمدح الذى عرفته آخر مراحل الشعر الجاهلىّ ، حين بدأ بعض الشعراء الجاهليين ـ النابغة والأعشى وحسّان ، على سبيل المثال ــ « يحترفون » فى الشعر ، و يخرجون من الجزيرة العربية إلى المناذرة والغساسنة يمدحونهم . وعدا هذا اللون من الشعر لا نجد هذه المبالغة فى الشعر الجاهلىّ ، إلاّ فى نماذج نادرة محفوظة ! وهى ــ فى الغالب ــ تنتمى للفترة نفسها من العصر الجاهلىّ .

وهذه المبالغة قد أضحت جوهراً فى الشعر العربى ، لكن فى مراحل أخرى ، وعلى التحديد ، بعد العصرى الأموىّ ، ذلك أن الشاعر العربىّ وجد نفسه فى مأزق حقيقى بسيطرة الموروث الشعرىّ على نفسه وأدواته ـ والشعر ، كما يقولون ، ابن الشعر ! ــ ورغبته الممضّة فى الخروج عليه . وقد قعدت ببعض الشعراء قدراتهم الفنية عن الخروج والمجاوزة ، وقمعت قدرة بعض آخر عن هذا الخروج وهذه المجاوزة ، وبين العجز والقمع لم يجد الشاعر العربى ملاذاً له إلاّ « المبالغة » ــ فى اللفظ أحيانا ، وفيما سمى بالبديع فى أحيان أخرى ، وفى الصور والمعانى فى أحيان ثالثة . ومن هنا ، فلعله من المبالغة ـ بمكان ــ الحديث عن « ثورة » جديدة فى الشعر العربىّ فى العصر العباسىّ . ففضلا عن أنه لم تكن ثمة « ثورة قديمة » ، فإن ما قام به الشعراء العباسيون ــ ورأسهم مسلم بن الوليد وبشّار وأبو نواس ثم أبو تمّام ــ لم يكن إلا « تطريزاً على ثوب خلق » كما يقولون ! إن منطلق هذه « الثورة » عند الكاتب كان شعر أبى نواس ، حيث « استيقاظ الذات وتفجّرها وخصوصيتها فى التعبير وحريتها فى رؤية الواقع » . ولا خلاف على بروز « الذات » فى شعر أبى نواس ـ ثم فى شعر المتنبى وأبى العلاء من بعده ــ ولا خلاف أيضا فى أنه قامت حوله ما يشبه المعركة الاجتماعية لقمع محاولته للخروج على « النظام التقليدى » للقصيدة العربية . ولكن كيف كان هذا النظام ؟ وكيف أراد هو الخروج عليه ؟

يقوم هذا النظام ـ فى قصيدة المدح بخاصة ، وكانت لها الصدارة فى العصر العباسى ــ على البدء بمقدمة طللية أو وصف الرحلة والراحلة ــ كما يقرر ابن قتيبة فى مقدمة « الشعر والشعراء » ليميل نحوه قلوب مستمعيه ويوجب على ممدوحه حقّ النوال ! وجاء أبو نواس ليحاول أن يستبدل بالمقدمة الطللية مقدمة خمرية ، أو يستبدل الغزل بالمذكر بالغزل بالأنثى ! فهل هذه هى الثورة وتفجرّ الذات ، وخصوصيتها فى رؤية الواقع ؟! أى أنه مستعد لقبول « النظام » نفسه ، أو « البنية » نفسها ، لكنه ــ وحسب ــ لا يوافق على تفصيلة هنا أو هناك ؛ فلما اجبر على قبول النظام كما هو ، قبله وانتهى الأمر !

ليس هذا وحسب ، بل إن « تفجر الذات » و « خصوصيتها » ليست ظاهرة نادرة فى الشعر العربىّ ، حقًّا هى قليلة ، لكنها ليست نادرة . راجع ـ إن شئت ـ شعر عنترة وطرفة والأعشى فى العصر الجاهلىّ ، وشعر عمر بن أبى ربيعة والعرجىّ وأضرابهما من شعراء « الغزل الصريح » فى العصر

الأمويّ . ومن ثم فلا يمكن أن نطلق على هذا الجانب من شعر أبي نواس « ثورة » جديدة في الشعر العربيّ ، وبخاصة أنه لم يمسّ جوهر البنية التقليدية للقصيدة العربية ، سواء في نظامها أو تركيب الصورة أو في بناء الأسلوب اللغويّ . . . إلخ .

ولن نطيل الوقفة عند هذه المجموعة من الشعراء « الثائرين » ـ في رؤية الكاتب ـ بعد أن رأينا ما كان من أمر أبي نواس ـ كمثل على مدرسة البديع كلها ، التي ركزت على بعض العناصر الشكلية في بنية القصيدة العربية التقليدية واتجهت بها إلى المبالغة ، دون أن تهدم البنية التقليدية نفسها أو حتى تمسّ جوهرها .

وحتى المتنبي وأبو العلاء المعري ـ وهما ، مع أبي نواس وقليل آخرين من الشعراء العرب ، صوتان مميزان في معزوفة الشعر العربي ـ لم يكونا « ثورة » في الشعر العربي ـ مرّة أخرى ، لأننا ـ من جهة ـ لا نوحد بين بروز الذات وتميّزها والثورة الفنية في الشعر ، وكذلك لأننا ـ من جهة أخرى ـ على وعي بأن تفجر ذوات هؤلاء الشعراء في شعرهم مختلف ـ جذرياً ـ عن تفجرّ الذات وتميّزها عند شعراء « مدرسة الوجدان » التي سنعرفها في بدايات القرن العشرين والتي أتصوّر أنها هي التي دفعت الكاتب إلى قياس « ثورة » أبي نواس ومن بعده على « ثورتها » على الشعر التقليدي في عصرنا ، وكلتاهما قائمة على « التعبير » عن الذات ـ من حيث كانت ذوات الشعراء القدماء تحاول أن تجد لها مكانا « وسط » الجماعة ، ولو عن طريق لفت النظر بالمخالفة و« المعابثة » ، في حين كان بحث « الوجدانيين ينصبّ على مكان « خارج الجماعة ، متوحّد عنها ، ومنفصل . ومن هنا كان بروز الذات عند القدماء « داخل » البنية التقليدية للقصيدة وفي رضى بها ، وكان عند المحدثين مع محاولة جادة ـ بصرف النظر عن النجاح أو الإخفاق ـ لزلزلة هذه البنية التقليدية وزحزحتها .

من هنا لا نستطيع أن نساير الكاتب في وصف ما فعله أبو نواس والمتنبي وأبو العلاء بـ « الثورة » بل نكتفي بوضعه في إطاره الطبيعي من قضية الصراع ـ التي تفرض نفسها على الفنّان في كل زمان ومكان ـ بين « الذات » و« الجماعة » ؛ بين « الموروث » و « الابداع » ؛ أو قُلْ مع القدماء ـ إن أردت ! ـ بين القديم والجديد . وهي القضية التي حلّها البديعيون بالمبالغة في البديع ، وحلّها أبو نواس بـ « شعْرَيْن » ؛ أحدهما للجماعة يلتزم فيه بالتقاليد ـ معنى ومبنى ـ في تزمت ، والآخر يعبّر به عن ذاته . وحلّها المتنبي بإحلال ذاته في التعبير عن الجماعة وتمثّل الجماعة حين يعبرّ عن ذاته . أما أبو العلاء فقد اعتزل الجماعة ـ اجتماعياً ـ ونطق عن خبراتها الثقافية فنيًّا . لكنهم جميعا ظلّوا داخل الإطار الموروث للقصيدة العربية الذى ظلّ سائداً إلى مفتتح القرن العشرين .

أكثر من هذا ، أن بعض الظواهر اللافتة في تاريخ الشعر العربي ، والتي عُدّت اتجاهات فيه ، لم تستطع تحطيم هذه البنية التقليدية ؛ لأنها انطلقت منها ، وانتهت إليها . ونشير ـ هنا ـ إلى القصائد القصصية والحوارية في غزليات عمر بن أبي ربيعة ، وإلى الغزل العذريّ ، بل حتى إلى خمريات أبي نواس ، وزهديات ابي العتاهية ، وحكمة المتنبي ثم أبي العلاء . بل إن المتصوفة لم يجدوا رموزاً تستوعب تجربتهم الفذة غير شعر الخمر والغزل .

ماذا يعني هذا ؟ أيعني أن الحياة/ تجربة/ الحضارة العربية والإسلامية / تغيرت ولم يتغير الشعر العربيّ في بنيته التقليدية ؟ وهل يعني هذا تخلّف الشعر مع تقدّم الحياة ، أو على الرغم من تقدّمها ؟

إن العلاقة بين الشعر والحياة ليست علاقة آلية ؛ تتغير الحياة فيتغير الشعر ، والعكس ! إنها علاقة ـ بل علاقات شديدة التعقيد ؛ فالشاعر لا ينقل شيئاً ناجزاً ـ حتى لو تصورنا ذلك في بعض المواطن ـ لكنه يبدع ؛ وهو لا يبدع في فراغ ، بل يبدع في إطار « موروث » فنيّ وثقافيّ ، ويبدع باللغة ومن خلالها ، ويبدع لجماعة معينة في زمن معين ، وفي بيئة طبيعية واجتماعية معينة ، وهو ـ مع وضع هذا كله في حسبانه ـ يريد أن يجمعه في رؤية ـ فنيّة وفكريّة خاصة . ومن ثم ينشأ الصراع بين الموروث/ القديم/ الذاكرة/ القاعدة ، من جهة ، والجديد/ الإبداع ، من جهة أخرى . ويبدو أن البنية التقليدية للقصيدة العربية كانت ـ وربما ما تزال ـ من القوة والإحكام ، والاتساع أيضا ، بحيث ابتلعت كل التجارب الحياتية ـ الجماعية والفردية في جوفها ؛ فهضمتها ، وتمثّلتها دون مقاومة تذكر ! حتى لنتصوّر ـ في كثير من الأحيان ـ أن الحياة/ الحضارة/ التجربة تحوّلت ـ هي نفسها ـ عند الشعراء ، بل عند الناس إلى مجموعة من القوالب الشعرية ـ الصور والأساليب والأوزان ـ التي قد تتنقّل من قصيدة إلى قصيدة أو من شاعر إلى شاعر ، أو حتى من عصر إلى عصر ، لكنها ـ في المحصلة النهائية ـ لا تتغير ولا تتبدل ؛ لأن منطلق الشعراء كان ـ دائما ـ القاعدة/ القالب (الثبات) وليس التجربة (التغيّر والحركة) .



إن كـاتبنا ــ بـدوره ــ قـد بـدأ ــ كـما أشـرنا ــ بـالـدارسـة الحضـاريـة مشتبكـة بمجموعة من المفاهيم النظرية التى لم يُتحْ لها أن « تجادل » موضوع دراسته ومادتها ليختبر مـدى استجابتهـا لهذه المفـاهيم ؛ وتصوّر أولا ، أن مجرد وجود هذه المفاهيم وشيوعها يعنى صدقها ، ثم رتّب على هذا ــ ثانيا ــ أنها تنطبق ــ ضرورة ــ على الشعر العربى .

ولـو أنه أتـاح للمادة الشعـرية ــ التى هى موضوعه أساسـاً ــ فرصـة الظهـور لأتاح لنفسه ، ولها ، فـرصة الجـدل بينها وبـين مفاهيمه ، ولوضع منطلقاته النظرية نفسها أمـام اختبـار حقيقى ؛ فتثبت أو تتعـّدل أو تنتفى !

وبـالطريقـة نفسهـا ــ طـريقـة فـرض المفاهيم على المادة ــ كانت محاولته لتصوير الحضارة العربية الإسلاميـة والمفاهيم التى يفرضها على الحضارة لا تنفصل عن المفاهيم التى فـرضهـا عـلى الشعـر ؛ فثمـة ــ فى الحضارة « بنية مادية ــ تحتية » تفرض « بنية ثقافية ــ فـوقية » وتـوظّفها ؛ وتكـون كل وظيفة الثقافة (بل والـدين نفسه بتعبير الكـاتب) هى المحافـظة عـلى وجـود قيم السلطة واستمـرارها ، ويكـون « مقيـاس المحافظة أو الاستمرار (كذا ! ولعله يعنى بالاستمرار ــ هنا التقدم !) مرتبطا بظروف السلطة الحـاكمـة ؛ ففى حـين اخفقت الجماعات المناهضة للسلطة الأموية ، بكل ما تحويه [هذه الجماعات] من أفكار مختلفة مـع فكرة الـوراثة والملكيـة ، نهضت هذه الجمـاعـات فى ظـل السلطة العبـاسيـة ؛ فظهرت حركات الشعوبية والزندقة والغلو (كذا !) ؛ لأن المناخ العام كان يتيـح لها حريةً فى الفكر والحركة » . . . (ص ٧٥ - ٧٦)

غير أن الدولـة العباسيـة نفسهـا كـانت «تسمح بحرية الحركة حين لا تمثّل الحريـة خوفاً عليهـا ، وترتـد فى ذلك حـين تحس بخطر عليها » . أىّ أنها لم تكن تختلف عن الـدولة الأمـويـة ، وكـل مـا فى الأمـر أن « الجماعات المناهضة » اختفت من الدولة الأمـويــة فبـرزت قضيـة المحـافـظة والاستمـرار ، فى حـين ظهـرت هــذه الجماعات فى الدولة العباسية (التى أتاحت حرية فى الفكـر والحركـة) فبرزت قضيـة الحرية والقهر !



وليس صحيحا ــ بداية ــ أن الجماعات المناهضة اختفت فى الدولة الأمـوية ، بـل الصحيح أن الدولـة الأمويـة ولدت وولـد معها ــ فى اللحظة نفسها ــ أكبر جمـاعتين مناهضتين فى التاريخ الإسلامى كله ، وهما الشيعة والخوارج ، اللتان لم تكفا عن مناوئة الأمويين السلطة حتى سقطت دولتهم ، بل إن العباسيين خرجوا من تحت عباءة الشيعة مستغلين دعوتهم حتى قامت دولتهم بدعوة آل البيت ثم نفضوا أيديهم منهم . كـما لم يكف الخوارج يومـاً عن مناوئـة الأمويـين والعباسيين بعـدهم . وخرج عبـد الله بن الزبير فى مكة ، وغيره فى العراق . . ومن ثم فإن الجماعات المناهضة لم تنشأ ــ ولم تكن بداية حركتها ــ فى الدولة العباسية ، وإن يكن حقًا أن « الجماعات الفكرية » نشأت واتسعت فى الـدولـة العبـاسيـة ، وكـانت حالات احتكاك السلطة الحاكمة بها نادرة ؛ إذ كانت القاعدة فى الفكر الحرية ، مـا لم تتحوّل الحركة الفكرية إلى جماعة عسكرية أو سياسية تناوىء الدولـة بالسـلاح ، فلا يكون مفرٌّ من مواجهتها بالسلاح . ولا أظنّ الدكتور مدحت يعدّ البرامكة حركة فكرية ، حتى يضـرب بنكبتهم المثـل عـلى قمـع العباسيين لحـرية الحـركة والفكـر ؛ فنكبة البرامكة ذات أبعاد سياسية (قد تلتبس بها دوافع عنصرية غير واضحة) ، لكنها غير ذات أبعاد فكرية على الإطلاق ! لكنه ــ على أية حال ـ لم يجد مثلا آخر ، لكننا سنذكره بأبرز أمثلة تدخل السلطة فى قضايا فكرية ؛ أعنى ما جرى للإمام أحمد بن حنبل وفقهاء آخرين فى قضية خلق القرآن ، أو ــ ولو من بعيد ــ ما جرى لأبى نواس مع الأمين .

ومعنى هذا أنه كانت للثقافة والفكر فى الدولة الإسلامية حركة مستقلة ــ إلى حدّ بعيـد ــ عن حـركـة السلطة ، والـدليـل البسيط نظرة سريعة على كتاب من الكتب التى تعدِّد الفرق التى كانت متعايشة فى ظل الحضـارة الإسـلاميـة ، مـع اختـلافـاتهـا الجـذرية ، الفكـرية والعقـائـدية . فهـل يجوز ــ مع هذه الحرية الواسعة ــ أن يكون الدين موظفاً لخدمة السياسة ؟ أم أن الدين الحقّ (غير الموظف لخدمة السيـاسة) هـو ما عند هذه الفرق (أيها ؟ لاندرى !) فى حـين كان فقهـاء « الجماعـة » فى خـدمـة السلطة ؟ ثم مَنْ من الفقهاء كان فى خدمة السلطة ؟ أسئلة لا نجد لها إجابة إلاّ فيـما أشـرنـا إليـه آنفـاً من اقتنـاع الكـاتب ــ وحده ! ــ بمجموعة من المقولات الجاهزة التى يحاول فرضها على التاريخ ليكون على ما يريد من وجود بنية تحتية (أعرف ــ من معلوماتى المتواضعة ــ أنها وسائل الإنتاج ، وليست البناء الاجتماعى والسياسى ، كما يقول الكاتب ص ٧٧) تفرض بنية فوقية ، ثقافية (منها الذين) وتوظفها لخدمتها !

● ● ●

لقـد جنى الموضـوع واتساعه ، والمنهج وتهافته ، والتسرّع ـ فيما يبدو ــ فى الكتابة وإطـلاق الأحكـام دون تـريث ، عـلى الكتاب ، فخرج بهذه الصورة . . . .

كلمة أخيرة لأخى د . مدحت كان ينبغى أن تراجع ــ فى تأنٍ ــ تجارب الطبع قبل خروج الكتاب للناس ، لتلافى ما وقع فيه الناسخـون (؟!) من أخطاء مـا كان يصح أن تقع ◆

مقدمة فى نظرية المسرح السياسى

سمير عوض

مؤلف هذا الكتاب ، د. أحمد العشرى ، استاذ الدراما وباحث جاد وناقد موضوعى ، وهو منذ السبعينات يشارك فى الحركة المسرحية فى مصر والبلدان العربية دارسا ومحاضرا ومتابعا للانشطة المسرحية المختلفة من خلال الدوريات الفنية والندوات واللقاءات الثقافية .

ويعتبر كتاب « مقدمة فى نظرية المسرح السياسى » الصادر عام ١٩٩٠ ، من المؤلفات المعدودة الهامة والتى تتناول بمنهج علمى قضية المسرح فى علاقته بالسياسة ، وأهم أشكال المسرح السياسى ، وهى القضية التى شغلت جهود الكتاب والباحثين والنقاد ، منذ تزايد اهتمام الدراما بالجوانب السياسية فى حياتنا المعاصرة ، وانصرف المؤلفون لمعالجة قضايا الشعوب ونضالها من أجل الحرية والعدالة ، والتفتوا فى أعمالهم إلى خطورة الصراعات الدولية بين الأنظمة المختلفة وأزمة الحريات وموقف الفرد والمجتمع من السلطة .

لقد استأثرت السياسة ، بهمومها وقضاياها وأثارها الاجتماعية والاقتصادية ، بجهود معظم الكتاب المعاصرين ، حتى لا يكاد عمل ما لا يتطرق إليها على نحو من الانحاء وقد تبلورت ابداعات وتوجهات وتجارب الكتاب والمخرجين والنقاد ، فى مجال المسرح السياسى منذ العشرينات فى عدة تيارات ومدارس أدبية وفنية أبرزها :

المسرح التحريضى والإثارة الاجتماعية ، ارفن بيسكاتور والمسرح السياسى ، برتولت برخت ، المسرح التسجيلى ، مسرح الاسقاط السياسى ، تلك هى الفصول التى يتألف منها كتاب « مقدمة فى نظرية المسرحى السياسى » الذى يشكل قسما رئيسيا من دراسة المؤلف الأكاديمية الهامة وموضوعها : « المسرح السياسى فى مصر والوطن العربى » .

المسرح السياسى

لأن « المسرح السياسى » مصطلح وعر ، بما تحمل عبر السنين من جدل وشوائب وتسطيح ، يرى المؤلف ضرورة وضع تعريف له ، رغم صعوبة وخطورة الوصول إلى تعريف جامع مانع . ويهدف المؤلف من التعريف ، توسيع مفهوم « المسرح السياسى » حتى يخرج التعريف من حيز القولية الاعلامية ، ذلك أن جميع المسرحيات ، تكاد تكون منذ نشأته حتى الآن ، قد تطرقت للسياسة بشكل أو بآخر . وحتى الأعمال التى ادعى اصحابها أنها بعيدة عن السياسة تعد سياسية ، لأنها اتخذت موقفا ، حتى لو كان من بعيد ، باعتبار أن كل شىء فى الوجود إنما هو سياسة فى التحليل الأخير ، الأمر الذى يتعارض مع التعريف الضيق للمسرح السياسى وأدواته ، فما المسرح السياسى الا وسيلة فى اطار غاية كبرى ، تسهم فى نموها وتطورها ، لكنه يتجه دوما برغبة جادة نحو التسيس .

وتتعدد تعريفات « المسرح السياسى » بأنه مسرح ذو مضمون سياسى يستهدف تعليم جمهور شعبى عريض له صبغة سياسية معينة ، وفى تعريف آخر يقتصر دوره على طبقة العمال فقط . وكأن القضايا السياسة والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام لا تعنى سوى طبقة العمال . وثمة من يرى أن « المسرح السياسى » يتمثل دوره فى خدمة « ايديولوجية » بعينها ، كأن يكون فى متناول نشاط اليسار السياسى ومن التعريفات ما يمتد إلى الجانب الاجتماعى والاقتصادى أيضا .

والمسرح السياسى قديم قدم المسرح نفسه ، منذ العصر اليونانى . فقد ارتبط الشاعر اليونانى بالحياة السياسية فى عصره . وارتبط ازدهار المسرح الاغريقى ارتباطا مصيريا بقضيه الديمقراطية الأثينية . فبلغ بعضها قمة النضج فى القرن الخامس ق . م . وأعمال أريستوفان فى معظمها وثيقة الصلة بالسياسية والحياة الاجتماعية والاقتصادية فقد عبر فى مسرحياته : السلام ، الضفادع ، السحاب ،

وغيرها عن واقعه ، واتخذ موقفا من أزمات أثينا ومن حرب البيليوينز ومن معاصريه .

وكتاب التراجيديا الاغريقية ، كانت لهم أيضا إهتمامات سياسية : فاسخيلوس اهتم بالبطولة وبتخليد انتصارات أبناء وطنه على الفرس ، كما سجل اعتراضا غير مسبوق على جور الآلهة . وتمثل مسرحية « انتيجون » ثورة الانسان على السلطة التى تتعارض مع النظام السماوى . و « اندروماك » أيضا نص سياسى ، لأنه يناصر أثينا بيركليس فى حربها ضد اسبرطة ويهاجم حكامها وشعبها .

ومن الممكن اعتبار أن مسرحيات شكسبير التاريخية . مثل يوليوس قيصر . و « ريتشارد الثالث » و « كوريولانس » مسرحيات سياسية ، بل أن هناك من يعتبر أن « روميو وجوليت » مسرحية سياسية بالمفهوم العام ، حيث لعب المسرح فى الفترة الاليزابيثية دورا فى تمجيد الطموح الانسانى .

وعقب انتهاء الحرب العالمية الأولى ، نشأ المسرح السياسى ، كرفض للمسرح الشعبى وأصبح البحث عن مسرح سياسى معناه البحث عن مسرح جديد . ويعتبر فشل ثورة ١٩١٩ الاشتراكية فى المانيا واغتيال زعمائها ، من الأسباب الدافعه لظهور التباين التعبيرى السياسى غير أن المسرح التعبيرى استغرق فترة محدوده من ١٩١٨ — ١٩٢٥م، بينما تطور المسرح السياسى . غير أن المسرحين رغم تمايز كل منهما عن الأخر ، يشتركان فى تحقيق الهدف السياسى من خلال استفزاز الجماهير ، وقيادتها حو الالتزام بصحوة المانية جديدة .

ويعتبر بيسكاتور أول من اعتنق فكرة المسرح السياسى وقدمه ونظره من ناحيتى الشكل والفلسفة ، وهو يفصل بين الفن والسياسى ، ويفضل أن يلعب دور السياسى « لادور الفنان » ، مع التسليم بالحاجة إلى التعريف بالصراع الطبقى والمشاركة فى قيادته على نطاق واسع .



ويلعب المسرح عند مايرهولد دورا هائلا فى تغيير كل ما هو موجود ، وهو الرأى الذى يتردد بشكل أو بأخر عند الكثير من المسرحيين المعاصرين .

والحديث عن قضية سياسية بمعزل عن ابعادها الاجتماعية والاقتصادية أمر فيه الكثير من العبث . ووظيفة المسرح السياسى لا تكمن فقط فى التعبير عن الثورة المكبوتة وهى الرغبة فى التغيير ، إنما هى أيضا وظيفة فنية لها أبعد الحدود . . أنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن الجيد . .

ودور المسرح السياسى يبرز من خلال تجسيده للآلام التى يقاسيها مجتمع ما فى مرحلة تاريخية معينة ، وقد يلجأ إلى الماضى ، مثل « أنتجيونا » لأنوى و « ذباب » سارتر ، و « حرب طروادة لن تقوم » لجان جيرودو ، وذلك لطرح هموم الحاضر ، أو الابعاد المكانى أحيانا ، فليس ثمة أدب لا يخدم أيديولوجية معينة مادام منعكسا عن واقع اجتماعى معين .

لكن هناك اعتراضات توجه للمسرح السياسى الذى يستخدم لأغراض دعائية ، دون مراعاة لأسس الفن الصحيح ، ذلك أن تحويل العمل الفنى إلى منشور مذهبى ، سىء إلى وحدة العمل بل أنه يعمل على تفكيك بنائه الدرامى .

مسرح التحريض

وفى الفصل الثانى يعرفنا المؤلف بمسرح التحريض أو التمرد ، الذى ينتمى إلى المسرح السياسى ، وهو يطلق على المسرحيات التى ظهرت فى اوروبا وأمريكا فى أوائل الثلاثينات ، ويدعو إلى التمرد والثورة الاجتماعية على أساس ماركسى ، من هذا النوع « المسرحية الدعاوية » التى تهدف التأثير فى جمهور مشاهديها لصالح فكرة معينة ، غالبا ما تكون سياسية ، وقد تكون اجتماعية أو دينية .

وليس الهدف من مسرح التحريض هو اثارة الشعب ، بل الرغبة فى التغيير ، لهذا ينبغى على كاتب المسرح السياسى الدعائى التأنى والبحث فى جذور المشاكل التى يتناولها ، حتى لا يحكم على عمله بالجمود وهبوط مستواه الفنى ، وبذلك يدعو المشاهد إلى المشاركة الفعلية فى صنع التاريخ ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك مسرحية فى انتظار اليسار » التى كتبها أودنيس فى الثلاثينات ، مدافعا عن حق سائق التاكسى فى الأحزاب .

ويتضمن هذا الفصل أيضا انواع المسرح التحريضى وهى :

— المسرح التحريضى ، أو الدعاية والاثارة فى روسيا ، وهو المسرح الذى ظهر بعد ثورة ١٩١٧ ، مشبعا

بفلسفتها ، داعيا لمضمونها مناصرا لأهدافها . وأصبح هذا المسرح مؤسسة شعبية يذهب لتجمعات الجماهير والفلاحين الأميين للدعاية للثورة والسخرية من الرأسماليين ، واطلق على هذا النوع من العروض السياسية الدعائية اسم « الصحف الحية » .

— المسرح التحريضى فى المانيا ، الذى خلقته هزيمة المانيا فى الحرب العالمية الأولى والضغوط الاقتصادية التى أثرت على الانتاج المسرحى ، كما ظهر المسرح الملحمى كنتيجة لموجة جديدة من الوعى السياسى والاجتماعى الذى ظهر فى المانيا بعد هزيمتها فى الحرب .

— مسرح الصحف الحية فى أمريكا ، الذى ظهر فى الثلاثينات على أثر قيام الأزمة الاقتصادية العالمية ، فلفت الأنظار إلى ضرورة ظهور مسرح جديد يتناول المشاكل الجديدة ويجسدها وذلك بتحويل الأخبار الصحفية الهامة والأحداث الجارية والمشاكل الكبرى إلى شكل مسرحى أقرب إلى الاسكتشات القصيرة ، وقد تأثر هذا المسرح بالمسرح الملحمى والتعليمى فى أوروبا ، لكن هذا المسرح لم يستمر طويلا بسبب التغيرات الاجتماعية إلى جانب اختصار المسرح الفيدرالى الذى يعتبر « مسرح الصحف الحية » من أبرز منجزاته .

— مسرح الشارع ، وقد ظهر فى عامى ٦٧ — ١٩٦٨ فى ظل حركات الشباب الناهض للحرب والاستعمار ، هذا المسرح الدعائى ينحاز لحركات اليسار كرد فعل لتصدع الحياة فى المجتمع الأمريكى المعاصر ، وكان يقدم عروضه فى الشوارع والمدارس والميادين والمراكز التجارية والتجمعات العمالية .

— المسرح الحى ، وهو مسرح يسعى لتحرير الانسان فى كل المستويات ، مستخدما كافة الوسائل الفنية كالتعبير الساخر خاصة مستهدفا فضح مساوىء المجتمع الاستهلاكى والتنديد بالحروب ، وهو متأثر بيسكاتور وبرخت ، ويقدم عروضه خارج المنشئات المسرحية ، بعيدا عن سلطة الحكومة على الفنانين ، حتى يظل متحررا من التحكم المادى والادارى .

— الجماعات المسرحية ، وهى تنتمى للمسرح السياسى ، هدفها التغيير الاجتماعى بوسائل متباينة ، وهى تكتب مسرحياتها بصورة جماعية ، كالمسرح الشارعى ، بالاضافة إلى ما يكتبه كتابها . وهذه الجماعات تختلف فى أهدافها وطرق عرضها بمنظورات مختلفة ، فالبعض يرغب فى تحرير الانسان من جبروته الذاتى ، والبعض يرغب فى تغيير التركيب الاقتصادى والسياسى لكى يحرر الانسان من الاستغلال الرأسمالى والامبريالى والانظمة الشمولية .

والجماعات المسرحية السياسية متعددة ومنتشرة فى معظم أنحاء العالم الغربى ، ولكل جماعة منهجها وعروضها ووسائلها الخاصة لطرح أفكار فى مختلف شئون الحياة .

بيسكاتور والمسرح السياسى .

مهدت الحركة التعبيرية التى ظهرت فى اعقاب الحرب العالمية الأولى لظهور المسرح السياسى ، وكان لقيام ثورة اكتوبر ١٩١٧ تأثير ضخم على بيسكاتور وشخصيته وفنه ، كان بيكساتور من تلاميذ رينهارت ، وفى عام ١٩٢٤ ، أشرف على المسرح الشعبى ، وأسس مع هـ . توللر المسرح البروليتارى ، ونشر كتاب « المسرح السياسى » عام ١٩٢٩ ، وبدأ يعلن عن أصول المسرح الجديد المسمى بالملحمى والأساليب الملحمية فى المسرح .

كان بيسكاتور مخرجا ماركسيا ثوريا ، والمسرح فى اعتقاده أداة تنبيه لطرح جوهر العلاقات السياسية والاجتماعية ، والتحريض من أجل الاستيقاظ ، لذلك اهتم بقضايا العمل والبرولتياريا . وأهم فن يحتاج اليه هو الفن السياسى الذى يندد بالحروب ويدعو للنهوض بمستوى الانسان . والمسرح عنده يمكن أن يتدخل مباشرة بطريقة ايجابية فى مجرى الاحداث .

وحتى يتسنى لبيسكاتور توصيل رسالة المسرح السياسى لقاعدة جماهيرية عريضة ، أخذ يتوسع فى استخدام العروض السينمائية والفانوس السحرى والعناوين الفرعية فى اخراجه ، كما توسع فى استخدام الوسائل الألية والكهربائية ، انطلاقا من فكرة مؤداها أن الفن الثورى ، لابد وأن يتخلى عن الشكل المحافظ .

وبيسكاتور يعتبر أعظم من أخرج أعمال برخت ، وفى مرحلة متأخرة أحج أحد رواد الدراما الثورية وقائد « مسرح الشعب » . لقد رفض مسرح الهروب والارتداد للذات فا لمسرح لديه وسيلة تعليمية ، وهو لا يهتم بالإنسان الفرد المنعزل ، ضحية الصراعات الداخلية ، فهذا الاهتمام من سمات المسرح البرجوازى .

أن المنصة تبعا لذلك يجب أن تتسع لتشمل أبعاد التاريخ واظهار الانسان فى مواجهة المجتمع وقدر المجموع وليس قدر الفرد ، بل قدر عصر بأسره .

وينقد كاسترى رؤية بيسكاتور للبرولتياريا ، على أن هذه نوعية من البشر من نوع أسطورى ومن نوع خاص وفى عالم ثورة دائمة بشكل غير واقعى . ويتمثل خطأ بيسكاتور فى تلك النظرة المثالية لاستجابة البروليتاريا ، وهذا هو أيضا الفرق بينه وبين برخت ، أن الأول سعى من خلال مسرحه السياسى إلى مجرد التبرير العقلى وايقاظ الوعى والنبض السياسى لدى الجماهير ، بينما استهدف برخت تنوير الجماهير من خلال توعيتها وتعليمها وكشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع ومن التاريخ .

برتولد برخت

ويخصص د. أحمد العشرى الفصل الرابع — أطول فصول الكتاب — لبرتولد برخت . والمسرح عند هذا المسرحى الألمانى العظيم يهتم بوضع المجتمع باعتبار أن المسرح يجب أن يكون « البناء العلوى الايديولوجى » لاعادة بناء طريقة حياة عصرنا . والمسرح عنده أيضا هو أدلة التغيير الجذرى للمجتمع والطبقة ، ويرى فى الممثل معلما وقد جلس جمهوره ليرى الحجج والشرح ، ويتوقع منهم أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيروا العالم والمجتمع

وأنفسهم . والفن هو سبيل برخت لتغيير المجتمع والدفاع عن المقهورين . والمادية الجدلية والمفاهيم الماركسية هي الايديولوجية التي يعتنقها برخت وتوجه أعماله . والمسرح السياسي عنده هو استجابة رجل المسرح لاحداث ما بعد الحرب العالمية الأولى والتي مهدت للحرب العالمية الثانية : الفاشية الايطالية والنازية الألمانية والتناقض بين رأس المال والانسان . ومن خلال مسرحه السياسي التعليمي عمل على فضح الواقع وتغييره وعدم اغترابه .

والمسرح الملحمي ليس جديدا من ناحية الشكل ، فهناك قرابة بينه وبين المسرح الاسيوي القديم فيما يتعلق بعرضه للشخصيات واهتماماته الفنية . والمسرح الملحمي السياسي يلعب عند برخت دورا فعالا في ايقاظ وعي المشاهد ويثير فيه الاحساس بالغرابة والدهشة لما يراه ويثير فيه ارادة التغيير الثوري للقيم والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيش فيها ويراها أمامه في العرض المسرحي الملحمي السياسي فيمنع اغترابه ويتخذ منها موقفا .

ويورد المؤلف ، بعد عرضه لأوجه الخلاف بين المسرحين التقليدي الارسطالي والملحمي البرختي ، الآراء المختلفة حول هذا الموضوع . فهناك اتفاق بين معظم النقاد على وجود اتفاق بين أرسطو وبرخت ، وأيضا اختلاف بينهما ، وقد تشترك الملحمة . والدراما بنسب متفاوتة في الدوافع التي تعمل على ابطاء الحدث ، فتوقف سيرة أو تطيل طريقة أو التي ترجع بالسامع أو المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قبل زمن الملحمة أو الدراما أو التي تسبقه فتتنبأ بما سيحدث بعد انتهائها ، ولكنها مع ذلك يتميزان في أن أحدهما يدور بكليته في الماضي ، وأن الآخر يكاد أن يكون حاجزا كله . .

غير أن الفارق الأساسي بين الحدث في المسرحين ، يتمثل في أن المسرح الملحمي البرختي يروي الأحداث التي جرت في الماضي أما المسرح الدرامي فيشخص لنا هذه الأحداث باعتبارها



حاضرة حضورا تاما في لحظة عرضها حتى لو كانت تحدث في الماضي .

وجدير بالذكر أن برخت لم يدخل في تناقض مباشر مع أرسطو ، بل دخل في تناقض مع الرأسمالية لأن المضمون يفرض شكله ، ولأن مسرح برخت مسرح سياسي ، فإنه يفرز بالضرورة شكلا مغايرا للمسرح البرجوازي ، كما أن مسرح برخت كما يؤكد هو ، ليس ضد أرسطو ، بل هو لا أرسطي ، بمعنى أن القرون بين المسرحين تتمثل في التركيز على أشياء دون أخرى .

وإذا كانت نتيجة العرض الأرسطي أن يحدث التطهير ويبقى الاغتراب ، فإن العرض الملحمي السياسي يدفع المشاهد إلى اتخاذ موقف ويمنع الاغتراب . وهو يقدم إلى المشاهد الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية ، بقصد الشرح والتوضيح والدراسة ، ومحاولة فضح العيوب في التركيب الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، مستهدفا الدعوة إلى التغيير ومنع الاغتراب .

ويورد المؤلف أهم الآراء التي فندت نظريات برخت ، وفي مقدمتها آراء جاسنر وينتلي منها : « أن الظروف الملائمة للمسرح الملحمي التعليمي لم تنشأ إلا في أماكن قليلة . ولفترات قصيرة » . . و « ولقد كان برخت نفسه في بعض الأحيان ضحية أهدافه النظرية . . كما وقع ضحية لاغراء التأليف المسرحي المتصنع ، الذي كان لابد لعقله المتوقد أن يرفضه » . . ويؤكد هذا اريك بنتلي بقوله :

« أن برخت عندما يتكلم عن نظرياته . يتطرف إلى مدى يتعذر معه تطبيقها عمليا ، لذلك لم يكن بد من الحكم على تجاربه العملية بأنها غير مطابقة لنظرياته » .

وردا على هذه الأراء يذكر المؤلف أن برخت لم يستبعد تماما جميع العناصر المسرحية التي قد تخدع العين وتثير الترقب في النفس ، وهذا ما حدث عندما عرضت « دائرة الطباشير القوقازية في مصر ، فمعظمنا قد تعاطفنا مع الخادمة ، بل قلل من خطرها . ثم أن برخت لم يستبعد كذلك ما يستدر العطف ويميز الشخصية ، وهو أيضا يؤكد على وجود الدرامي في الأعمال الملحمية والملحمي في الأعمال الدرامية

ويعتبر المسرح التعليمي مرحلة انتقالية ، اضطر إليها برخت لظروف عدة أهمها احتدام الصراع الطبقي في المانيا وتصاعد الخطر النازي ووقوف الرأسمالية الاحتكارية الألمانية إلى جانب هتلر ولهذا كان هدف المسرحية التعليمية توعية

الطبقة العاملة ضد خطر النازى ، يشرح الاغتراب لذى يعانون منه والناتج عن اسلوب الانتاج الرأسمالى .

ويرتبط مفهوم التغريب بمسرح برخت ، ومعناه « أن يجعل المألوف غريبا » ، وبذلك يمكن أن تعيد النظر فى الأشياء والأوضاع والمفاهيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فتعمل فيها العقل وتعمل على تغييرها ، فلا يمكن أن نعرف حقيقية الأشياء إلا إذا غربناها وعزلناها حتى يتسنى لنا « الحكم والادراك » . وتتأكد اتجاهات برخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية ، إذ أن قدرا كبيرا من مسرحياته من الشرق . وهو قد انجذب إلى مسرحيات النو والكابوكى اليابانية والدراما الصينية ، لما فيها من وسائل التغريب .

وعزل المشاهد عن المسرح ، وفقا لنظرية التغريب ، يساعده على التفكير النقدى الايجابى ، ومحاولة العثور على اجابة عن الأسئلة التى يطرحها العرض الملحمى السياسى . وذلك بفضل المسافة الموجودة بين المشاهد والعرض المسرحى ، وبفضل ما يقدمه من حقائق .

ويمضى د. أحمد العشرى فى ذكر الوسائل التى يستخدمها برخت فى مسرحه وهى : السرد محل الدراما ، كسر الايهام ، استخدام الافلام السينمائية والصور والشرائح المصورة ، اغنيات تلخص الحدث وتربط بين المستوى الفلسفى والمستوى الدرامى لمفهوم الاغتراب ، الإبعاد الزمنى والمكانى ، التكرار فى الشخصية ، تفريغ المضمون الغيبى للاسطورة ، الديكور الموجز وتغييره أمام المشاهدين ، استعمال الالوان الخافتة ، الاقنعة كمحاولة للتغريب ، التناقض فى الانغام لتفصل الموسيقى المشاهد عن الحدث وتعمل على كسر الايهام .

وفى اسلوب الاداء ، لا يعتبر الممثل نفسه متقمصا للشخصية ، بل هو عارض لها فى حيادية تامة ، يروى أفعال الآخرين ، طرح التاريخ والماضى والحاضر برؤى مستقبلية .



ونصل إلى نوع آخر من المسرح السياسى وهو المسرح التسجيلى أو الوثائقى ، الذى ترجع بدايته إلى عام ١٩٦٣ مع ظهور مسرحية « النائب » للكاتب الألمانى هو فهدت والتى أخرجها بيسكاتور بمسرح الشعب الحر ببرلين الغربية .

ويعتبر الكاتب الألمانى بيتر ڤايس (١٩١٦) رائد المسرح التسجيلى المعاصر ، كتب المسرحية والفيلم التسجيلى . وان كانت البذور الأولى للمسرح التسجيلى ترجع فى الواقع إلى كل من بيسكاتور وبرخت والنهج الذى اتبعه ڤايس فى مسرحياته ، هو « احلال الجدل محل الحدث » بحيث يخاطب العقل بوسائل عديدة لتوصيل رسالته ، مستخدما الرقص والأداء الصامت والغناء والكروس ، والمسرح داخل المسرح ، مستعملا حركة دائبة للأفراد والمجموعات ، من أجل اذكاء الوعى العقلى ، لكى يتخذ موقفا من الأحداث السياسية والاجتماعية ، وقضايا الحرب والسلام والحرية ، ومشاكل الوجود الانسانى وأزمات العصر الروحية والأخلاقية ، من خلال التوليف الفنى المتقن معتمدا على الوثيقة التاريخية كمادة أساسية .

ليس معنى ذلك أن الكاتب المسرحى التسجيلى ، يصدر فى موقفه عن حزب بعينه كبوق للدعاية ، وإنما يصدر التزامه فى الدفاع عن قضايا اغتراب الإنسان ، متخذا المسرح التسجيلى كأداة تعليمية ، « معتمدا على المعرفة الموضوعية أو العلمية » . والمسرحية التسجيلية كأداة تعليمية سياسية ، ليست مجرد نقل للأحداث بلا تفسير سابق ، إنما هى تعكس بالضرورة وجهة نظر المؤلف مهما كان مستعينا بوقائع التاريخ ، وبما ينقله حرفيا من ملفات التحقيقات .

ويرفض كتاب المسرح الستجيلى الشكل المسرحى التقليدى ، ورغم تأثرهم باتجاه برخت التعليمى إلا أنهم اتخذوا طريقا ثالثا يعتمد اساسا على اثارة خيال المتفرج ، وأصبح اشتراك المشاهد فى الأحداث السياسية والاجتماعية السائدة فى أى بلد من البلدان ، من أهم أهداف المسرح التسجيلى .

ويشبه البناء التسجيلى ، البناء الروائى فى اعتماده على السرد فى بعض الإجزاء وازدحامه بالأحداث واسقاطه بعض الشخصيات فى منتصف الطريق وعدم اهتمامه بكل ما هو درامى وتقليدى . وان كان يشترك مع المسرح الملحمى فى اتساع رقعة الأحداث بالاضافة إلى استخدام الأفلام والشرائح والاحصاءات والوثائق واسلوب المسرح داخل المسرح دون أن يفضل هذا كله عن سائر بناء العمل المسرحى من خلال اسلوب شبيه بعملية الإنتاج السينمائى الحديث .

والتمثيل فى المسرح التسجيلى أقرب إلى التمثيل فى المسرح الملحمى، وتعتمد المسرحية التسجيلية على الحوار القائم والدائم والصامت بين ما يقع على خشبة المسرح وجمهور الصالة .

والفن عن ڤايس هو أحد الوسائل التى يصل بها الانسان إلى مرحلة الحرية والثورة، والحرية التى يحتاج إليها الفنان . وليست هى الحرية الفردية العنيدة، لكنها حريته أن يتحدى الصعوبات . ولا تتحقق الحرية ولا يكتمل معناها إلا بالالتزام الفنان واضطلاعه بالمسئولية تجاه مجتمعه من خلال ادواته الفنية . فى محاولة تغيير الواقع والثورة عليه .

ومن أعمال بيتر ڤايس المسرحية : « التحقيق » (١٩٦٥)، التى تمضى احداثها فى أحد معكسرات الاعتقال النازية خلال فترة الحرب العالمية، و « انجولا » أو « أغنية ناطورلوزيتيانا »، وهى صيحة أليمة ضد المستعمر الأبيض وادانة لاعتدائه على حرية الاغريقيين وثرواتهم . ومسرحية « فيستنام » و « مارا – صاد » وهى اختصار ل « اضطهاد واغتيال جان يدل مارا، كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون، تحت اشراف السيد دى صاد »، و « وداع الأهل ونقطة للهرب وهو لدرين »، وفيها يظهر اهتمام ڤايس بالشخصية التاريخية التاريخية التى تتحدى الحدود وتمحو النظام الثابت فى الروح الفردية وفى المجتمع، تلك الشخصية التى تنال كل شىء أو لا شىء ويجرها ذلك إلى الجنون أو الموت، وهذا ما حدث للشاعر الرومانتيكى الألمانى هولدرلن (١٧٧٠ – ١٨٤٣) .

مسرح الاسقاط السياسى

ويخصص المؤلف الفصل السادس لمسرح الاسقاط السياسى .

والمقصود بالاسقاط السياسى هو محاولة تصدير التجارب التاريخية الماضية، برؤية جديدة مرتبطة بالأحوال الاجتماعية والسياسية . والكاتب يختار التاريخى لما ينطوى عليه من مغزى ينعكس فى الحاضر ويضيئه . وينبه المشاهد إلى ما فى عناصر القضية من تشابه مع الواقع الذى يعيشه .

وفى مسرح الاسقاط السياسى، لا نهتم بمصادقة تكرار الحادثة التاريخية، لأننا فى العمل المسرحى نأخذ فقط الخطوط العريضة ونعيد بناءها مسرحيا لطرح وجهة نظر تجاه الواقع . وهذا المسرح ليس مجرد صدى للتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية إنما هو من أهم عوامل التأثير فى المجتمع .

ويعتبر مسرح الاسقاط أرقى أنواع المسارح السياسية، لأن كتابه أجادوا الشكل التقليدى الارسطالى، ولأنهم ابتعدوا عن المباشرة والتحريض والدعاية الشافعة فى المسرح السياسى .

ثم يطرح المؤلف سؤالا هاما هو : لماذا يلجأ بعض الكتاب إلى الاسقاط ؟ هل هو الرغبة فى البعد عن المباشرة وتحويله إلى بوق للدعاية والتحريض أم لسبب أخر ؟

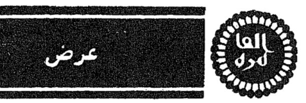
والجواب هو أنه عندما تشتد قبضة السلطة أو الرقابة على تيار المسرح الهادف، يتحايل الكتاب وفنانو المسرح إلى الاسقاط أو الابعاد الزمانى والمكانى، حتى يتسنى لهم طرح ابداعهم الفنى وتوصيل رسالتهم للناس والتعبير عن أرائهم صراحة .

ولكى لا يحدث صدام مع السلطة، لجأ مسرح الاسقاط السياسى إلى الرمز، وليتمكن الفنان من توصيل كلمته بشكل ايجابى للجماهير، لكن اللجوء إلى الرمز لا يعنى الجنوح إلى الغموض .

والكوميديا الداكنة هى الطابع الفكاهى الغالب على مسرح الاسقاط السياسى، لأنها تضع اشخاصها ومتفرجها فى حالة من التناقض عن طريق فنية العرض المسرحى فتدفع المتلقى للتفكير ثم التغيير . وبهذا استطاع مسرح الاسقاط السياسى أن يقوم بدوره كنوع مسرحى راق، وأن يجمع بين حرفية الفن الجيد والدور السياسى الناضج .

ويختتم د. أحمد العشرى كتابه بتحذير أساسى، وهو ادراك أن المسرح السياسى سلاح ذو حدين، فإذا لم يستخدم بحرص وذكاء شديدين، سوف يؤدى إلى نتائج عكسية، فبدلا من تنمية القدرة على الحوار وتطويره، سوف يزرع التعصب ويثبت الرأى الواحد، فرغم أنه يهدف إلى التعليم أو التغيير، إلا أنه لابد أن يؤكد ضرورة التسامح واحترام الرأى الأخر، لأن منطلق هذا المسرح نفسه هو الرأى الاخر، فاذا فشل الداعى أو المتلقى فى تقبل آراء الأخرين، بعيدا عن التعصب، أصبح المسرح ذاته عدوا لنفسه .





الشكل والرمز فى رواية الطيب صالح « موسم الهجرة للشمال »

د . / عبد الرحيم محمد عبد الرحيم

(١)

« موسم الهجرة للشمال » رواية قصيرة للكاتب السودانى الطيب صالح ، تدور أحداثها على أرض قرية نائية من قرى شمال السودان . هذه القرية يعرف ملامحها كل من قرأ للطيب صالح ؛ فعلى ترابها أقيم عرس الزين[١] ، وعلى صدرها جثم بندر شاه ، ثم حفيده مريود[٢] وعلى ربوة من رباها الطاهرة كانت تقبع دومة ود حامد[٣] ، وفيها كانت تدور أحداث قصتى « نخلة على الجدول » و « حفنة تمر »[٤] .

قرية وادعة ، تكلل هامتها جدائل النخيل ، وتضرب جذورها فى أعماق الأرض يحفها النيل ثم ينثنى عند لقائه بها منسابا ناحية الشرق ، والخضرة ممتدة من الشاطىء إلى حافة الصحراء ، والبيوت أفنية واسعة وحجرات متداخلة من الطين ، تنبعث منها روائح البصل والشطة والحلبة ممتزجة بروائح البخور .

والناس الذين يجوبون ساحة هذه القرية أو يزرعون فى حقولها أو يجلسون فى بيوتها أو يصلون فى مسجدها أو يشربون العرقى ليسو بمنأى عن أولئك الذين نراهم فى سائر قصص الطيب صالح ، بل هم أنفسهم بأسمائهم وملامح شخصياتهم ؛ فالراوى هو حفيد الحاج أحمد محجوب والحاج أحمد ، وعبد الكريم ود أحمد ، وسعيد التاجر ، وبكرى ، وود الريس ، كل هؤلاء تجدهم فى موسم الهجرة للشمال وفى بندر شاه أو مريود ، وعرس الزين .

إلى هذه القرية وهؤلاء عاد الراوى يوما ما ، بعد غيبة دامت سبع سنوات كان خلالها يتعلم فى أوربا ، عاد فوجد القرية كما هى والأهل كما هم ، التغير الذى أصاب القرية لا يكاد يذكر كل شىء يتغير ببطء ، المنازل والنخيل والنيل والشجر والحقول والهواء ، البلد يتغير فى بطء ، راحت السواقى ، قامت على ضفة النهر طلمبات لضخ الماء ، كل مكنة تؤدى عمل مئة ساقية .[٥]

والناس فيها : أبوه وجده وأمه وعمه عبد الكريم وود الريس وبنت مجذوب معروفون لم يتغيروا ، إلا أنه لمح بينهم رجلا غريبا لم يره من قبل ، أثار الرجل الغريب انتباهه بشاربه القصير وأدبه الجم . سأل عنه فقيل له أنه مصطفى ، رجل يحافظ على الصلوات فى المسجد ، ويعاون أهل القرية فى السراء والضراء ، وأنه يعمل تاجرا فى الخرطوم ثم اشترى أرضا فى القرية وتزوج حسنة بنت محمود ، وهو الآن يعمل فى أرضه بجد واجتهاد ، وله ولدان ، ولا يعرف عنه أهل القرية غير الصلاح والخير .

لكن شخصية مصطفى سعيد تثير اهتمام الراوى بشدة ، بل يتحول هذا الرجل بالنسبة له إلى لغز ، ففى إحدى الجلسات التى جمعت بينهما فى منزل محجوب ينشد مصطفى سعيد وهو فى نشوة السكر شعرا إنجليزيا رقيقا باللغة الإنجليزية .

منذ تلك اللحظة والراوى دائب البحث والتنقيب عن حقيقة هذا الرجل الذى يتزيا بزى الفلاحين ويزرع معهم فى الأرض ويصلى معهم فى المسجد ، ثم ينشد الشعر الإنجليزى . . . جلس معه ، حاول استدراجه . وتتبدى خيوط من حقيقة مصطفى سعيد ، يكشفها هو بنفسه للراوى . . . ميلاده ـ أبوه ـ تعلمه ـ أكسفورد ـ الاقتصاد ـ الدكتوراه ـ القتل ـ الانتحار ـ السجن ـ لندن ـ القاهرة ـ الصين ـ الدنمارك ـ فرنسا . . . ـ ثم يستحلفه ألا يبوح لأحد .

ويغادر الراوى القرية ولم يزدد لغز مصطفى سعيد فى ذهنه إلا إثارة وغموضا وتعلدا للاحتمالات ، ولا يفتأ يدور السؤال فى نفسه . . . من هو ؟ . ويعود الراوى إلى القرية بعد فترة من الزمن فيفاجأ بأن مصطفى سعيد قد اختفى ، إلى أين ؟ لا أحد يدرى . جرفه الفيضان ، قيل له إنه غرق ولم يعثر له على جثة وأنه قبل أن يختفى بيوم واحد ترك له وصية على أولاده .

وتمر أعوام وتسوق الأقدار خلالها عددا من العلامات المضيئة للغز مصطفى سعيد . التقى الراوى مرة بموظف متقاعد فكشف له هذا الموظف عن جانب من طفولة مصطفى سعيد ، ثم يلتقى بمحاضر فى الجامعة ورجل إنجليزى فيكشفان عن جانب آخر من شخصيته ، كشف الموظف المتقاعد للراوى عن تنبئه بأن مصطفى سعيد لابد أن يكون قد تبوأ مركزا ضخما ، لأنه عاش فى زمن أصحاب الشأن فيه هم أرذال الناس ، وكشف لقاء الراوى بالمحاضر الجامعى والرجل الإنجليزى عن أن مصطفى سعيد لم يكن إلا مليونيرا يعيش فى ريف إنجلترا ، ثم يلتقى الراوى بوفد من وزراء أفريقيين فيتبين له جانب آخر من شخصية مصطفى سعيد .

وهكذا يظل الراوى ينبش ويحلل ويستنبط حتى تتكشف له جوانب من هذه الشخصية وتختبىء عليه جوانب أخرى ، حتى زوجة مصطفى سعيد تحولت إلى لغز ، تلك القروية الأرملة أصبحت محطا لأنظار العشاق ، وود الريس تزوجها قهرا فقتلته وانتحرت ، وقبل ذلك الحادث صرحت بأنها ترغب فى الزواج من الراوى ، والراوى نفسه اكتشف بعد انتحارها أنه كان من عشاقها .

(٢)

هذه الرواية بكل ما فيها من أحداث وأشخاص وأماكن وأشياء لم تتخذ شكل الحكاية المنظومة فى سلك زمنى مسلسل ، بل هى تجربة عاناها الراوى واستقرت فى عقله وتغلغلت فى وجدانه منذ حين ،وهو الآن يستعيد أحداثها وأشخاصها بعد أنتهائها ، وينبش عن جوانبها وجذورها ، وهى تجربة امتدت عبر الزمن منذ قدومه من إنجلترا حتى آخر مرة زار فيها القرية .

هذه التجربة تجرى فى عروقها تجربة أخرى أكثر منها تعقيدا وعمقا وإثارة ، اشتملت عليها وأصبحت جزءا منها أو امتدادا لها أو وجها من وجوهها . وهى تجربة مصطفى سعيد ، تلك التجربة التى تشبه السفينة الغارقة قريبا من الشاطىء ، يظهر منها جزء ويختفى أكثرها تحت مياه البحر ، يحسب الناظر إليها أنها مجرد شبح ، **لكنها فى حقيقتها تحكى تاريخا وتحمل ذكريات وكل جزء من أجزائها تختبىء فى طياته قصة ذات معنى . هذه التجربة الثانية منذ مولد مصطفى سعيد حتى اختفائه أو موته .**

ونتيجة لهذا أصبح فى الرواية عدد من الطبقات أو الدهاليز التى تقوم على اختلاف الأزمنة . كل طبقة لها زمن .

أولها : الزمن الحاضر أى زمن القص ، وهو الزمن الذى استغرقه الراوى فى السرد والتصوير والتقرير وقراءة الرسائل ، وهو نفسه الزمن الذى يستغرقه القارىء أثناء القراءة .

ثانيها : الزمن الذى تستغرقه أحداث التجربة الأولى ، تجربة الراوى خلال زوراته للقرية ولقائه فيها بأهله وبمصطفى سعيد وحديثه معه وسفر الراوى إلى الخرطوم وغيرها والمحاولات التى بذلها فى سبيل الكشف عن حقيقة مصطفى سعيد ، وكل النتائج التى توصل إليها من تلك الحياة الخبيئة ينتمى إلى هذه الطبقة ويدخل فى إطار هذا الزمن .

ثالثها : الزمن الذى تستغرقه تجربة مصطفى سعيد ، وهوذلك الزمن الذى تمور فيه مجموعة الأحداث والمشاهد المتذكرة أو المستدعاة من قبل مصطفى سعيد ، أو الراوى . وتمتد هذه المشاهد والتجارب منذ ميلاد مصطفى سعيد حتى اختفائه .

رابعا : الزمن الخارجى أو التاريخ العام الذى يربط به الكاتب بعض الأحداث ربطا رمزيا ، وذلك مثل تحديد ميلاد مصطفى سعيد بتاريخ سنة ١٨٩٨ وتواريخ أخرى لها مغزى رمزى فى حياته مثل عام ١٩٢٢ ، وعام ١٩٣٦ وغيرها .

خامسها : الزمن الداخلى لأحداث المشاهد القصصية ، وهو زمن نسبى يربط بين حدث وآخر ، كأن يقول إن هذا الأمر كان قبل ذلك أو بعده بكذا من الأيام أو الشهور ، مثال ذلك تلك الزورات التى تحدد كل زورة منها حسب الزورة الأخرى ، وهذا النوع من الزمن هو الأداة الشائعة فى الرواية ، يستخدمه الكاتب فى كل الأغراض ، فى التشويق وفى تحفيز العناصر الدرامية فى المشاهد ، وفى إزجاء الدلالة الرمزية ، وفى ربط البناء الروائى . بل فى الأيهام بمرور الزمن الخارجى . مثال ذلك قوله ص ١٦ « بعد هذا بنحو أسبوع حدث شىء أذهلنى . . . الخ » فإذا ما عدنا لنبحث عن الحدث المشار إليه بكلمة هذا ، والذى جعله الراوى ركيزة زمنية يقيس عليها حادثا آخر وجدناه يشير إلى اجتماع حدث بينه وبين مصطفى سعيد فى لجنة المشروع الزراعى ، يقول فى هذا « قضيت فى البلد شهرين كنت خلالها سعيدا ، وقد جمعتنى الصدف بمصطفى عدة مرات ، مرة دعيت لحضور اجتماع لجنة المشروع الزراعى . . . الخ »

وإذا عدنا مرة أخرى إلى بداية هذين الشهرين نجدهما يبتدئان عقب عودة الراوى من أوربا مباشرة ، ولكن متى عاد الراوى من أوربا ؟ إنه عاد قبل موسم الفيضان ـ الذى اختفى فيه مصطفى سعيد ـ بعدة شهور . ثم لا نعرف متى اختفى مصطفى سعيد إلا بعد أن نعرف ماذا يقصد الراوى بمصطفى سعيد ، وندخل فى دائرة الرمز .

وإذا أرجأنا الحديث عن النوع الرابع من الزمن لأنه يتعلق بالرمز أكثر من تعلقه بكيفية صياغة التجربة ، فإن الموازنة بين هذه المستويات الزمانية تكشف عن عدد من الملامح التى صيغت بها الرواية وتمثلت فيها التجربة .

ففى الرواية ـ كما سبق القول ـ تجربتان متداخلتان ، تجربة الراوى وتجربة مصطفى سعيد ، الأولى إطار للثانية ، تلتقى التجربتان فى الجزء الأول من الرواية أى فى المقدمة ، هذا اللقاء هو آخر حلقة من



حلقات التجربة الثانية وأول حلقة من حلقات التجربة الأولى ، ولعل هذا الشكل من التقابل كان مقصودا من الناحية الرمزية ، فالراوى يقول : « أنا ابتدىء من حيث انتهى مصطفى سعيد » خلال ذلك وبعده تسير كل منها فى اتجاه مستقل ، تجربة الراوى تسير إلى الأمام ، وتجربة مصطفى سعيد تسير إلى الخلف ، كلما تقدم الراوى خطوة فى القص تقدم الحدث فى الزمن خطوة ، وضرب فى خبايا الماضى خطوات ، التجربة التى يعيشها الراوى زمنها ليس متصل الحلقات بل هى قطع من الزمن أو فترات تستغرق أربع زورات من الراوى للقرية ، أطولها فى شهرين وأقلها أسبوع ، **وخلال هذه الفترات مساحات زمانية متروكة قد تقصر فلا تتجاوز الشهر إلا قليلا وقد تطول فتستغرق سنوات .**

أما التجربة الثانية فهى أجزاء من الماضى ألقيت على وجهها حزمة من الضوء فانكشفت جوانبها ، وهى قطع من الماضى قفزت إلى ساحة الحاضر ، وهى قد تتخذ شكل المشاهد أو الرسائل أو الهواجس أو الذكريات ، وقد تتجمع خيوطها وتنكمش حتى تصبح حكمة أو صورة تقفز كالفقاعة على السطح .

والتجربتان متداخلتان فى كيان واحد هو الرواية أو تجربة القرية ، بل هما ممتزجتان ، التجربة الثانية جزء من الأولى بل والتجربة الأولى جزء من الثانية ، فمصطفى سعيد

بكل ماله وما عليه أصبح جزءا من خبرة الراوى وتجربته ، والراوى من ناحية أخرى ـ ليس إلا حلقة من سلسلة ، أو ليس إلا صورة لمصطفى سعيد ، أو نبتا من غرسه ، كونا معا تجربة واحدة يلتقى فيها الماضى والحاضر فى تشكيل متناسق جذاب مشوب بالترقب .

فالراوى يتابع خلال زوراته للقرية آثار مصطفى سعيد التى خلفها سواء أكانت هذه الآثار مادية أم معنوية ، وفى كل خطوة من خطواته يتكشف له جانب من الجوانب الغامضة فى شخصية مصطفى ، حتى تحول الهيكل العام للرواية إلى شكل قصص الألغاز أو شكل التقرير الذى يكتبه أحد المتخصصين فى التنقيب عن المقابر الفرعونية عن تجربته فى الكشف عن السر فى أن أحد الفراعنة بدا وكأنه بعيون خضر وشعر أصفر ، فكل قطعة من الحجر تلتقطها يده تلق الضوء على جانب من حياة هذا الفرعون أو تفسر جانبا من هذا اللغز ، بحيث تزخر كل خطوة من خطواته بالترقب والتطلع لمعرفة الأسباب أو لمعرفة النتائج ، فكل نتيجة يتوصل إليها سبب يكشف عن جانب من السر الخبيء ، ويظل الراوى وبجواره القارىء يلتقطان فتات العلل حتى تتجمع فى أيديهما أصابع ثم يصبح للأصابع أذرع وسيقان ورأس وأرجل ، وتنتصب أمامهما صورة ، هى صورة مصطفى سعيد ، ثم يقتربان منها فيتبين لهما أن ما ينظران إليه ليست إلا صورة الراوى قد انعكست فى مرآة ، وأن صورة مصطفى سعيد لم تكن إلا وهما .

* ومن الملامح البارزة فى صياغة الرواية والتى تتصل بالزمان اتصالا مباشرا ملمح المكان ، فكل حدث يجرى فى الزمان يتخذ له مكانا ، وكل حركة فى المكان تستغرق فترة من الزمان ، وأحداث رواية موسم الهجرة للشمال تعتمد اعتمادا كبيرا على المكان ، ذلك لأنها تتخذ شكل المشاهد أو اللقطات وكل مشهد منها يدور فى مكان واحد لا يتعداه سواء أكان هذا المشهد فى إحدى الحجرات فى منزل مصطفى سعيد فى القرية أم فى حجرة فى منزل أسرة الراوى ، ام فى إحدى عربات القطار المتجه إلى الخرطوم ، أم فى إحدى قاعات محكمة فى لندن . كل لقطة محصورة فى مساحة مكانية محدودة ، تشبه مساحة المشهد المسرحى . وانحصار الحركة فى مكان محدود كهذا يجعل المشهد يعتمد على أدوات الفنون المكانية مثل الرسم والتصوير ، وذلك مثل العناية بتخطيط المكان تخطيطا يجعل لكل خط مغزى ، ولتجاور كل خطين أو تقاطعهما أو تقابلهما معنى ، مما يجعل المكان يشع بالرمز .

بالإضافة إلى هذا فإن القاص يستعمل إمكانات أخرى لم تتح للرسام أو للمصور ، وهى وسائل لغوية خيالية تعطى للأشياء لونا ذا معنى خاص ، يحسمه القارىء وتسرى إليه من خلاله مشاعر كانت مكنونة فى نفس الكاتب ، هذه الوسائل هى تعمق تاريخ الأشياء واجترار ماضيها عن طريق تصوير الأشياء بصورة لها دلالة ، أو عن طريق إحاطتها بالصور المجازية والتشبيهات المقصودة الإيحاء أو بالحكمة . مثال ذلك قوله :

« ويوما ذهبت إلى مكانى الأثير ، عند جذع شجرة طلح على ضفة النهر ، كم عدد الساعات التى قضيتها فى طفولتى تحت تلك الشجرة ، أرمى الحجارة فى النهر وأحلم ، ويشرد خيالى فى الأفق البعيد ، أسمع أنين السواقى على النهر ، وتصالح الناس فى الحقول وخوار ثور أو نهيق حمار ، كأن الحظ يسعدنى أحيانا ، فتمر الباخرة أمامى صاعدة أو نازلة ، من مكانى تحت الشجرة ، رأيت البلد يتغير فى بطء ، راحت السواقى ، وقامت على ضفة النيل طلمبات لضخ الماء »

ففى هذه الفقرة حدث واحد قام به الراوى يؤديه الفعل « ذهب » ، وصورة مجردة للمكان شجرة ونهر ، ثم يعمق الكاتب بعد ذلك صورة المكان والحدث عن طريق التأمل وذكر التواريخ واجترار الماضى .

على أن التأملات نفسها قد تكون فى صورة مشاهد موضوعة فى مكان محدود يشبه المكان الأول الذى وقعت فيه الشخصية المتأملة ، ويحلم بالجوانب نفسها ، فتنشأ طبقات من المشاهد بعضها داخل بعض ، تكون موازية أو متصلة بالطبقات الزمانية التى اشرنا إليها انفا ، وقد يكون هذا المشهد أو ذاك فى زمان ومكان محدودين بحدود الحواس ، وقد يكون المشهد كله هاجسا أو صورة تمثلت فى خيال الراوى أو فى خيال الشخصيات .

نتيجة لهذا ازدحمت الرواية بالمشاهد المتجاورة والمتداخلة والممتزجة ، دون ترتيب فى زمنها أو حجمها ؛ قد يطول المشهد الواحد فيملأ صفحات وقد يقصر فيصبح عبارة ، قد تتجاور أو تختلط فيه مشاهد من التجربة الأولى مع مشاهد من التجربة الثانية ، مشاهد فى عقل الراوى مع مشاهد فى عقل مصطفى سعيد ، مشاهد من الحاضر من مشاهد من الماضى البعيد .

وإليك هذه الفقرة التى تصور مجموعة من المشاهد المتداخلة فى ذاكرة مصطفى سعيد ، « آن همند قضت طفولتها فى مدرسة راهبات . عمتها زوجة نائب فى البرلمان . حولتها فى فراشى إلى عاهرة ، غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة ، ستائرها وردية منتقاة بعناية ، وسجاد سندسى دافىء ، والسرير رحب ، مخداته من ريش النعام ، وأضواء كهربائية صغيرة حمراء وزرقاء ، وبنفسجية ، موضوعة فى زوايا معينة ، وعلى الجدران مرايا كبيرة ، حتى إذا ضاجعت امرأة بدا كأننى أضاجع حريما كاملا فى آن واحد ، تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند ، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة ، وعقاقير كيماوية ، ودهون ، ومساحيق ، وحبوب . غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى ، ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة ، كنت أعرف كيف أحركها ، وذات يوم وجدوها ميتة انتحارا بالغاز ، ووجدوا ورقة صغيرة باسمى ، ليس فيها سوى هذه العبارة « مستر سعيد ، لعنة الله عليك » كان عقلى كأنه مدية حادة ، وحملنى القطار إلى محطة فكتوريا . وإلى عالم جين مورس فى قاعة المحكمة الكبرى فى لندن ، جلست أسابيع استمع إلى المحامين يتحدثون عنى ، كأنهم يتحدثون عن شخص لا يهمنى أمره ، كان المدعى العمومى (سير آرثر هفنز) عقل مريع أعرفه تمام المعرفة ، علمنى القانون فى أكسفورد ، ورأيته من قبل فى هذه المحكمة نفسها وفى القاعة ، يعتصر المتهمين فى قفص الاتهام اعتصارا ، نادرا ما كان يفلت متهم من يده ، ورأيت متهمين يبكون ويغمى عليهم ، بعد أن يفرغ من استجوابهم ، لكنه هذه المرة كان يصارع جنه .

ـ هل تسببت فى انتحار آن همند ؟
ـ لا أدرى .
ـ وشيلا غرينود ؟
ـ لا أدرى ؟
ـ وإيزابيلا سيمور ؟
ـ لا أدرى .
ـ هل قتلت جين مورس ؟
ـ نعم .
ـ قتلتها عمداً ؟
ـ نعم .
كان صوته يصلنى من عالم آخر .(٦)

هذا المشهد مكون من عدد من الطبقات المتداخلة ، كل طبقة تكوّن مشهدا مستقلا ، تبدأ بهذا المشهد الكبير الذى يجلس فيه الراوى قبالة مصطفى سعيد فى منزلة فى القرية ، ويكشف خلاله مصطفى سعيد عن ماضيه وخبراته . . داخل هذا المشهد مشهد آخر ، يظهر فيه مصطفى سعيد وهو يركب القطار المتجه إلى ميدان فيكتوريا وعالم جين مورس فى لندن . مصطفى سعيد فى مجلسه فى القطار يجتر الماضى ، فتظهر مشاهد كثيرة متداخلة منها هذا المشهد الذى تبرز فيه قطعة من حياته مع فتاة اسمها (آن همند) وتظهر فى الصورة شقة الراوى فى لندن ونهاية آن همند . ومشهد آخر تظهر فيه محكمة كبيرة فى لندن وهو فى قفص الاتهام وانه متهم بقتل وانتحار عدد من النساء منهن آن همند . ومشهد آخر يظهر فيه مصطفى سعيد وهو طالب يشاهد إحدى المحاكمات فى القاعة نفسها والقاضى نفسه (سير آرثر هفنز) والمحامون والمتهمون يكون . . . الخ .

والرابطة التى تجمع بين كل هذه المشاهد هى التداعى الحر للذكريات والرمز . ولعل الرغبة فى تشكيل صور رامزة تغلب على حرية التداعى ، دون أن يحرم القارىء من الإحساس بهذه الحرية .

ومن الملامح البارزة أيضا فى طريقة صياغة الرواية أن خيوط التجارب المصورة فيها تتجمع فى كل مقطع أو فى كل مشهد من مشاهدها . بمعنى أن طريقة قص الأحداث والمشاهد طريقة تراكمية مثلها كمثل الطريقة التى تتكون بها التجارب ذاتها ، كل مشهد يضيف خبرة جديدة للخبرات السابقة ، ويمتزج بها ويكون موقفا ، هذا الموقف الذى استفاد من كل الخبرات القديمة يواجه المشهد الجديد بكل أسلحته مرة واحدة ، بوصفه وحدة متكاملة ، تجربة . نتيجة لهذا كان القارىء بجوار الراوى وليس خلفه ، رغم أن الأسلوب أسلوب اعتراف وقص لما تختزنه الذاكرة ، فالراوى يقول كل ما يعرفه ، ويحاول بقدر ما يستطيع أن يكشف كل الخطوط ، لكنه يشترك هو والقارىء فى البحث عن الحقيقة ، ومن الذى يعرف الحقيقة ؟

ونتيجة لهذا ـ أيضا ـ كان الكاتب لا يسير فى القص متبعا لأحداث الرواية وشخصياتها فى خط أفقى من اليمين إلى الشمال أو العكس ، وإنما يقطعها من أعلى إلى أسفل ، كل مقطع يستوعب كل الأشياء الجوهرية فى الرواية ، فقد جاءت وحدات القص لا على شاكلة عربات متوالية فى قطار ، أو على شاكلة عدد من البيوت المنتظمة فى صف واحد ، وإنما هى تغوص فى طبقات متراكبة بعضها تحت بعض . تقتحم العين سطحها فتتجمع خيوط من هنا ومن هناك لتعطى صورة الحياة ، فإذا ما انكشف طبقة من طبقاتها تعلقت الأنظار بأحد الجذوع التى تضرب فى الأعماق وتنكشف طبقة بعد أخرى ، ويستمر الجذع فى امتداد حتى القاع ، ثم تطفو العين إلى السطح لتمسك بجذع ثان وثالث ورابع حتى تكتمل الصورة أو تنكشف العلل ، ويتبرج الرمز ، ويلمع سراب الحقيقة فى الأفق ، لهذا بدا شكل الرواية كأنه ممزق .

ومن الملاحظ أن المشاهد عندما تقترب من السطح يقترب زمنها من زمن القص أو قد تسبقه فى السرعة ، وتقل فيها حدة التوتر وتبدو الأشياء واضحة المعالم ، وتقترب من الواقعية وتقوم العبارات المباشرة بالسرد والحوار والوصف ، وتقصر أجنحة الخيال ، وتنكشف رؤى الشخصيات وتبدو ملامحها كما هى بما فيها من محاسن وعيوب ، وانظر إلى هذا المقطع من مشهد يصور فيه الكاتب جلسة للراوى مع بعض من أهل القرية منهم جده الحاج أحمد وبكرى و « ود الريس » وبنت مجذوب فى إحدى القاعات فى منزل الجد :

« وقال بكرى : النصيحة لله ياود الريس . أنت لم تعد رجل زواج ، إنك الآن شيخ فى السبعين وأحفادك صار لهم أولاد . ألا تستحى ، لك كل سنة عرس ؟ الآن يلزمك الوقار والاستعداد لملاقاة الله سبحانه وتعالى » .

ضحكت بنت مجذوب وضحك جدى لهذا القول ، وقال ود الريس فى غضب مصطنع : ماذا يفهمك أنت فى هذه الأمور ؟ أنت وحاج أحمد كل واحد منكم اكتفى بامرأة واحدة ولما ماتتا وتركتاكما لم يجدا الجرأة على الزواج . حاج أحمد هذا طول اليوم فى صلاة وتسبيح كأن الجنة خلقت له وحده . وأنت يا بكرى مشغول فى جمع المال إلى أن يريحك منه الموت . الله سبحانه حلل الزواج وحلل الطلاق وقال ما معناه خذوهن بإحسان أو فارقوهن بإحسان ، وقال فى كتابه العزيز : النسوان والبنون زينة الحياة الدنيا » .

وقلت لود الريس إن القرآن لم يقل « النسوان والبنون » ولكنه قال « المال والبنون » ، فقال : مهما يكن لا توجد لذة أعظم من لذة النكاح(٧)

فهذه الفقرة السابقة أسرع فيها الزمن بحيث تساوى مع زمن القص ، رغم أن المكان محدود للغاية ـ حجرة واحدة يدور فيها المشهد كله ـ وذلك بسبب اعتمادها على أحداث قولية حوارية ، والحوار من الأحداث التى يتساوى فيها زمن القص وزمن الفعل .



وكلما ابتعدت المشاهد من السطح قل زمن الحدث فيها أو تلاشى واستطال زمن القص ، وزادت العبارات فيها توترا ، وارتفعت حول الأشياء غمامة من ضباب الصور والخيالات ، وابتعدت عن التصوير الواقعى المعيشى ، وكثرت فيها التعليقات . ومن ثم تميزت أكثر الأساليب فى موسم الهجرة للشمال بأن عباراتها شعرية رفيعة ذات مقدرة عالية على التصوير والتشكيل والانسجام ، وتميزت كلماتها بالدقة الفائقة فى التقاط الهواجس والتعبير عنها ، وبتحديد الدلالة وإصابة الهدف ، وامتلأت بالحكمة الصائبة والثقافة الواسعة نظراً لأن أكثر مشاهدها من هذا القبيل أى من الأعماق . وانظر إلى ذلك الأسلوب متمثلا فى هذه الفقرة التى هى جزء من مشهد لاح فى مخيلة مصطفى سعيد أثناء ركوبه القطار المتجه إلى ميدان فيكتوريا فى لندن ، وهذا المشهد جزء من مشهد آخر تشمله جلسة مصطفى مع الراوى فى القرية : « لبثت أطاردها ثلاثة أعوام ، كل يوم يزداد وتر القوس توترا ؛ قربى مملوءة هواء ، وقوافلى ظمأى ، والسراب يلمع أمامى فى متاهة الشوق وقد تحدد مرمى السهم ، ولا مفر من وقوع المأساة ، وذات يوم قالت لى : « أنت ثور هجمى لا يكل من الطراد . إننى تعبت من مطاردتك لى ، ومن جريى أمامك . تزوجنى « وتزوجتها . غرفة نومى صارت ساحة حرب ، فراشى كان قطعت من الجحيم ، أمسكها فكأننى أمسك سحابا ، كأننى اضاجع شهابا ، كأننى امتطى صهوة نشيد عسكرى بروسى . وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها أقضى الليل ساهرا ، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب وفى الصبح أرى الابتسامة مافتئت على حالها ، فأعلم اننى خسرت الحرب مرة أخرى ، كأننى شهريار رقيق ، تشتريه فى السوق بدينار ، صادف شهرزاد متسولة فى أنقاض مدينة قتلها الطاعون . كنت أعيش مع نظريات كينز وتونى بالنهار ، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب . رأيت الجنود يعودون يملؤهم الذعر - من حرب الخنادق - والقمل والوباء ، رأيتهم يزرعون بذور الحرب القادمة فى معاهدة فرساى ، ورأيت لويد جورج يضع أسس دولة الرفاهية العامة ، وانقلبت المدينة إلى امرأة عجيبة لها رموز ونداءات غامضة ، ضربت إليها أكباد الإبل ، وكاد يقتلنى فى طلابها الشوق ، غرفة نومى ينبوع حزن ، جرثومة مرض فتاك ، العدوى أصابتهن منذ ألف عام ، لكننى هيجت كوامن الداء حتى استفحل وقتل » .[٨]

فى هذه الفقرة وفى أمثالها من الفقرات الكثيرة التى تسير على نهجها فى الرواية ، يبطىء زمن الحوادث بطأ شديدا ، بل يجعله يتوقف . ويظل زمن القص فى تتابعه المطرد ، ولا يظهر التطور الزمنى للأحداث إلا من خلال تصريح الراوى بذلك كما فعل فى هذه الفقرة « لبثت أطاردها ثلاثة أعوام » وهى قفزة زمنية داخل المشهد المستدعى الموضوع فى إطار مشهدين آخرين ، أو من خلال القفزات التى يتركها الراوى بين كل مشهد وآخر .

والتعبير فى هذه الفقرات لا يؤدى دلالته عن طريق المعانى المباشرة للكلمات أو عن طريق الدلالات النحوية أو الصرفية فقط وإنما يؤدى هذه الدلالة من خلال التشكيل الأسلوبى وعن طريق التصوير الشعرى ، والإيحاء والرمز « كل يوم يزداد وتر القوس توترا » « قربى مملوءة هواء » « قوافلى ظمأى » « السراب يلمع أمامى فى متاهة الشوق وقد تحدد مرمى السهم » .

وهكذا يحلق الأسلوب فى شفافية وجدّة وطرافة حتى إن الأحداث أو الأشياء التى يريد الراوى وصفها تبدو خلف هذا الأسلوب وكأنها حركات ممثلين خلف ستارة شفافة .

والكاتب يشحن هذا الأسلوب بكل ما يريده من تلميحات رمزية تخدم الدلالة الرمزية الكلية للرواية ، بل يفك فيه الكثير من الرموز التى تزخر بها الشخصيات والمواقف « فالمدينة امرأة . . . وهو ضرب إليها أكباد الإبل . . . والعدوى منذ ألف عام » . . . « وهو شهريار رقيق » . . . وهى شهرزاد متسولة » . . « وأنا مثل عطيل عربى أفريقى » . . « وأنت يا سيدى مثل « كارنافون » حين دخل قبر توت عنخ آمون » . . . « لابد أن جدى كان جنديا فى جيش طارق بن زياد » . . . « وتخيلت برهة لقاء الجنود العرب لأسبانيا مثلى فى هذه اللحظة » . . إلى غير ذلك من العبارات الدالة والتى تظهر سعة ثقافة الكاتب ورؤيته الحضارية .

ويتراوح أسلوب الرواية بين هذين النوعين وما بينهما من أساليب تميل إلى هذا النمط تارة وإلى ذاك أخرى ، والأسلوبان معا فى كل الرواية موضوعات فى إطار القص بضمير المتكلم ، ذلك المتكلم هو الراوى وفى أحيان قليلة ينتقل ضمير المتكلم إلى أحد شخصيات المشهد الداخلى ، وبخاصة مصطفى سعيد ، والحوار والوصف والسرد وكل أنماط الأسلوب موضوعة فى هذا الإطار ، إطار الجمل التى تشبه الاعترافات . أفعال ماضية ومضارعة وأمر تفيد مجرد وقوع الحدث أو مجرد ثبوت الصفة مجردة من الزمن ، أو يفيد ذلك فى أى زمن ، لكن الراوى يبوح بهذا السر ، بسر وقوع الحدث أو التصاق الصفة أو الشعور بالموقف .

(٣)

هذه الرواية بكل ما تحتويه من مشاهد وأزمنة وأساليب وأحداث يحاول الكاتب أن يرسم من خلالها لوحة ، تشارك كل جزئيات الرواية فى إبرازها وتحديد الرمز الذى أراده الكاتب منها .

هذه اللوحة الرامزة ينتصب فيها شخص بقامته الفارعة فيملأ مساحة كبيرة من فراغها ، هذا الشخص هو مصطفى سعيد ، وفى قبالته يقف شخص آخر يشبهه كما يتشابه الأصل والصورة أو الوجه والصورة فى المرآة ، أو الابن والأب ، وخلف هذين الشخصين وتحت أقدامهما

تقوم القرية بنخلها وبيوتها ، وعلى مسافة بعيدة تبدو هناك صورة القاهرة ولندن .

هذا الكائن المنتصب فى وسط الصورة ليس ذاتا بل هو رمز ، والرجل الذى يقف فى قبالته أيضا رمز ، والصورة كلها صورة رمزية ، لكنها من الرموز المباشرة التى تشبه الإشارة أو الإيماء أو التلميح . رسالة موجهة من الكاتب للقراء لكنها لاتصرح تصريحا مباشرا ، تضع المفتاح فى القفل وتدع القارىء يفعل ما يشاء ، مرآة مجلوة أقامها الكاتب قبالة شريحة من المجتمع ، فأصبحت شهادة على أفعالها وأقوالها ، بل أصبحت تاريخا لعدد من الأجيال .

فمصطفى سعيد بطل هذه الرواية والشخصية المحورية فيها ليس مصطفى وليس سعيدا ، بل هو غريب حل بالقرية يوما ما ، وهو ليس شيطانا أجنبيا جاء من وراء البحر بعيونه الخضر يمتطى صهوة الأمواج مثلما جاء بندر شاه فى رواية ضو البيت ، وإنما هو عربى سودانى ، من مواليد الخرطوم فى ١٦ من أغسطس سنة ١٨٩٨ (التاريخ الذى غزت فيه القوات البريطانية بقيادة كتشنر السودان ، وهو التاريخ الذى انتهت فيه المهدية ، يومها هزمت قوات الخليفة التعايشى وأوقف كتشنر أمامه محمود ود أحمد قائد القوات السودانية - بعد أن أخذ أسيرا - وصرخ فى وجهه : ما الذى جاء بك إلى بلادى ؟ !)

يومئذ ولد مصطفى سعيد ، مات أبوه قبل أن يولد ، وكان هذا الأب من قبيلة العبابدة الذين هربوا سلاطين باشا من أسر الخليفة التعايشى وعملوا روادا لجيش كتشنر ، وكانت أمه رقيقا من الجنوب من قبائل الزاندى أو الباريا ، ولم يكن بين الابن والأم أية عاطفة ، كانت بينهما علاقة كعلاقة الجوار ، كانا كشخصين غريبين جمعتهما الظروف فى طريق ثم افترقا .

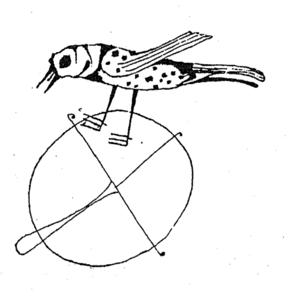
تعلم مصطفى سعيد فى كلية غردون التى انشأها الإنجليز لتخريج جيل يستطيع أن يقول لهم بالرطانة الإنجليزية : نعم وقد تفوق فى هذه المرحلة تفوقا كبيرا وبخاصة فى اللغة الإنجليزية ، حتى إن زملاءه فى الدراسة كانوا يتوقعون أن يصير له شأن عظيم - فى زمن كانت اللغة الإنجليزية فيه هى مفتاح المستقبل ولا تقوم لأحد قائمة بدونها - وكانوا يطلقون عليه بخليط من الإعجاب والحقد : الإنجليزى الأسود . قال له ناظر المدرسة يوما وكان إنجليزيا : هذه البلد لا تتسع لذهنك . . . ، وسهل له هذا الرجل السفر والدخول مجانا فى مدرسة ثانوية فى القاهرة ، ثم منحة دراسية على نفقة الحكومة إلى بريطانيا ، وتأتى أمه يوم وداعه وتضع له صرة من النقود فى يده وتقول له : فى هذه الصرة ما تستعين به ، ثم يفترقان بلا دموع ولاضوضاء . مخلوقان جمعتهما الطريق ثم افترقا .

وفى القطار الذى يقله من السودان يجلس قبالته قسيس يحمل على صدره صليبا أصفر ، يحدثه بالإنجليزية ويعجب به ، وفى القاهرة يتلقفه مستر روبنسن وزوجته مسز روبنسن التى تشبه القاهرة .

وفى لندن حظى عقله المتوقد بكل الإعجاب فى أكسفورد ، ونالت غريزته الجنسية كل تقدير من قبل عاهرات لندن اللائى يشبهن لندن نفسها . كان يسمى حسن وأمين وتشارلز ومصطفى ورتشاردز فى وقت واحد ، باع كل شىء فى مقابل لا شىء ، كان كالفراشة التى أحرقها المصباح .

يقول عن (جين مورس) التى كانت تشبه لندن : « خلعت ثيابها ووقفت أمامى عارية ، نيران الجحيم كلها تأججت فى صدرى ، كان لابد من إطفاء النار فى جبل الثلج المعترض طريقى . تقدمت نحوها مرتعش الأوصال ، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف . قالت : تعطينى هذه وتأخذنى ؟ . لو طلبت منى حياتى فى تلك اللحظة ثمنا لقايضتها إياها ، أشرت برأسى موافقا ، أخذت الزهرية وهشمتها على الأرض ، وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات ، أشارت إلى مخطوط عربى نادر على المنضدة قالت : تعطينى هذا **أيضا** ؟ . حلقى جاف ، أنا ظمأن يكاد يقتلنى الظمأ ، لابد من جرعة ماء مثلجة ، أشرت برأسى موافقا ، أخذت المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها ، كأنها مضغت كبدى ، ولكننى لا أبالى . أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتنى إياها مسز روبنس عند رحيلى من القاهرة ، أثمن شىء عندى وأعز هدية على قلبى - قالت تعطينى هذه أيضا ثم تأخذنى ، ترددت برهة ، ولكننى نظرت إليها منتصبة متحفزة أمامى عيناها تلمعان ببريق الخطر ، وشفتاها مثل فاكهة محرمة لابد من أكلها ، وهززت رأسى موافقا ، فأخذت المصلاة ورمتها فى نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها ، فانعكست السنة النار على وجهها .

هذه المرأة هى طلبتنى **وسلاحقها** حتى الجحيم . مشيت اليها ووضعت ذراعى حول خصرها وملت عليها لأقبلها ، وفجأة





أحسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذيّ ، ولما أفقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت[9]

وسبح في بحر من الزيف والأكاذيب والخيانة ، زعم أن أبا نواس لم يتحدث عن الخمر إلا لأنه كان صوفيا ، وزعم أن بلاده تسرح في شوارعها الأسود والنمور ، ثم تسبب في انتحار آن همند وشيلا غرنيود وإيزابيلا سيمور ، وقتل جين مورس عمدا ، وحكم عليه بالسجن سبع سنوات ، وقام بدور خطير في مؤامرات الإنجليز في السودان في أواخر الثلاثينات ، واستخدمته وزارة الخارجية البريطانية في سفارات مريبة في الشرق ، في مؤتمرات انعقدت في لندن ة في جدة وغير ذلك ، ثم عاد إلى القرية فكان سببا في انتحار حسنة بنت محمود وفي مقتل ودالريس .

كان مصطفى سعيد كمن ألقى بنفسه في النهر فلم يستطع العودة . لفظة الشرق ، ولفظة الغرب ، حفلت حياته هنا وهناك بالقتل والانتحار ، ولم يقدم فائدة للشرق أو للغرب ، غريب أينما حل .

قيل إن مصطفى سعيد كان صائد المتزوجين من أوربيات ، لكنه كان بداية لجم غفير ، وكان أول من سلك طريق الهجرة للشمال ، ولكنه لم يكن وحده ، فأسراب القطا فوق وادي النيل تطير زرافات إلى الشمال ولا تعود ، ومياه النيل تتدفق ناحية الشمال فتبتلعها مياه البحر الأجاج ، مصطفى سعيد لم يكن إلا بذرة أثمرت بعد ذلك وأورقت .

لم يكن مصطفى سعيد شخصا بل كان أكذوبة ، كان روحا شريرة حلت في مجموعة من الأجيال ، منهم من بقي بعد هجرته في الشمال فتبددت طاقته في شعاب التاريخ ، ومنهم من عاد فأصبح وزيرا أو صاحب منصب كبير ، وكلهم مصطفى سعيد .

يقول الراوي « سادة أفريقيا الجدد ، ملس الوجوه ، أفواههم كأفواه الذئاب ، تلمع في أيديهم ختم الحجارة الثمينة ، وتفوح نواصيهم برائحة العطر ، في أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الموهير الفاخر والحرير الغالي تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية ، والأحذية تعكس أضواء الشمعدانات ، تصر صريرا على الرخام - لن يصدق محجوب أنهم تدارسوا تسعة أيام في مصير التعليم في أفريقيا في قاعة الاستقلال « التي بنيت لهذا الغرض ، وكلفت أكثر من مليون جنيه . صرح من الحجر والأسمنت والرخام والزجاج ، مستديرة كاملة الاستدارة ، وضع تصميمها في لندن . وردهاتها من رخام أبيض جلب من إيطاليا ، وزجاج النوافذ ملون ، قطع صغيرة مصفوفة بمهارة في شبكة من خشب التيك . أرضية القاعة مفروشة بسجاجيد عجمية فاخرة ، والسقف على شكل قبة مطلية بماء الذهب ، تتدلى من جوانبها شمعدانات ، كل واحد منها بحجم الجمل العظيم . المنصة - حيث تعاقبه وزراء التعليم في افريقيا طوال تسعة ايام - من رخام احمر كالذي في قبر نابليون في الانفاليد ، وسطها أملس لماع من خشب الأبنوس . على الحيطان لوحات زيتية وقبالة المدخل خريطة واسعة لأفريقيا من المرمر الملون ، كل قطر بلون . كيف أقول لمحجوب إن الوزير الذي قال في خطابه الضافي الذي قوبل بعاصفة من التصفيق : « يجب ألا يحدث تناقض بين ما يتعلمه التلميذ في المدرسة وبين واقع الشعب . كل من يتعلم اليوم يريد أن يجلس على مكتب وثير تحت مروحة ويسكن في بيت محاط بحديقة مكيف الهواء ، يروح ويجيء في سيارة أمريكية بعرض الشارع . إننا اذا لم نجتث هذا الداء من جذوره تكونت عندنا طبقة برجوازية لاتمت إلى واقع حياتنا بصلة وهي أشد خطرا على مستقبل أفريقيا من الاستعمار نفسه » . كيف أقول لمحجوب ان هذا الرجل بعينه يهرب أشهر الصيف من أفريقيا إلى فيلته على بحيرة لوكارنو ، وأن زوجته تشتري حاجاتها من هوردز في لندن ، تجيئها في طائرة خاصة ، وأن اعضاء وفده أنفسهم يجاهرون بأنه فاسد مرتشي ، ضيَّع الضياع وأقام تجارة وعمارة وكون ثروة فادحة من قطرات العرق التي تنضح على جباه المستضعفين أنصاف العراة في الغابات ، هؤلاء قوم لاهم لهم إلا بطونهم وفروجهم ، لايوجد عدل في الدنيا ولا اعتدال . وقد قال مصطفى سعيد « إنما أنا لا أطلب المجد فمثلي لا يطلب المجد » لو أنه عاد عودة طبيعية لانضم إلى قطيع الذئاب هذا ، كلهم يشبهونه ، وجوه وسيمة ووجوه وسمتها النعمة ، وقد قال أحد الوزراء أولئك في حفلة اختتام المؤتمر انه كان أستاذه ، أول ماقدموني له هتف قائلا : إنك تذكرني بصديق عزيز كنت على صلة وثيقة به في لندن الدكتور مصطفى سعيد ، كان أستاذي عام ١٩٢٨[10] .

هذه الصورة الكبيرة التي تنتصب وسط اللوحة - صورة مصطفى سعيد - تقف في مواجهتها صورة أخرى تشبهها أو تستمد منها ملامحها هي صورة الراوي ، فالراوي كما يذكر هو امتداد لمصطفى سعيد ، يقول : « أنا أبتدىء من حيث انتهى مصطفى سعيد » ويشير إلى ذلك أيضا عندما يصور نفسه في حجرة مصطفى سعيد الخاصة بعد موته إذ يقول : « وخرج من الظلام وجه عابس زاما شفتيه ، أعرفه ولكنني لم أعد أذكره ، وخطوات نحوه في

حقد ، إنه غريمي ، مصطفى سعيد صار للوجه رقبة ، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان . ووجدتني أقف أمام نفسي وجها لوجه ، هذا ليس مصطفى سعيد ، إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة »[11]
ويقول : « هل كان من الممكن أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد ؟ قال : إنه أكذوبة ؟ فهل أنا أيضا أكذوبة ؟»[12]
بالإضافة إلى هذا فإن مصطفى سعيد اختاره وصياً على أولاده دون بقية الناس ، وهو أيضا كان من الذين ضربت في قلوبهم سهام حب حسنة بنت محمود أرملة مصطفى سعيد .

وفي الصورة أطياف أخرى مشابهة لمصطفى سعيد ، منها صورة تاجر اغتنى أيام الحرب ، وصورة لموظف كان الإنجليز يسخرونه لجلب العوائد وامتصاص غضب الجماهير ، ومحاضر في الجامعة لا يعرف من حقائق الأمور إلا اليسير .

وخلف الصورة تقبع القرية بكل ما فيها من أشخاص وبيوت وأشجار وزروع ، كما أن هناك جوانب سلبية رامزة في هذه الصورة ، مثل خلو القرية من المثقفين غير الراوي ومصطفى سعيد ، فليس فيها متعلم غيرهما ، وبروز صورة الجد وخفوت صورة الأب .

والذي يقرأ الرواية ويتخيل ماتحتويه من صور وأشخاص وأحداث تقفز إلى مخيلته صورة قوة أكبر من كل هؤلاء هي التي تفعل كل هذا ، فكل شخصيات الرواية شخصيات بائسة تشبه نثار الطحن على جانبي الرحا ، حتى ذلك الوزير الأفريقي الذي يقضي الصيف في فيلته على شاطىء بحيرة لوكارنو ، وكون ثروة عريضة ، يتحدث عنه أعضاء الوفد الذين معه ويصفونه بالاختلاس والكذب والاستغلال ، ومصطفى سعيد نفسه كان يتمنى الموت لنفسه .

هذه القوة التي تتصرف في مصائر الشخصيات بهذه الطريقة ليست هي الزمن أو القدر ، أو الصدفة .

هذه الصورة التي رسمها الطيب صالح في الرواية تشبه اللوحة التي لايستقل فيها جزء بأداء الرمز دون آخر ، فكل لمحة أو لون أو خيط أو شخص أو فعل له دور في إبراز الدلالة ، تتعاون جميعا في خلق شكل متكامل .

ففي الرواية تعاونت صورة مصطفى سعيد بكل جوانبها مع صورة الراوي ، وصورة القرية وصورة الشخصيات الكثيرة في القاهرة ولندن والخرطوم ، كما جاءت التواريخ التي ربطت الصورة بفترة زمانية محددة ، بعد ١٨٩٨ ، وجاءت طريقة بناء الشكل لتؤيد هذا المنحى حيث بدأت الرواية بتجربتين إحدهما منتهية والثانية تبدأ ، وجاء ترتيب المشاهد بالإضافة إلى الإشارات التي وجهها الكاتب عن طريق الأسلوب التصويري ، كل هذه الأشياء تعاونت في رسم الصورة ، وكلها تعاونت في أن يكون للصورة دلالة أو رمز .

والقصص التي تسير على هذه الشاكلة لابد أن ينشأ في داخلها صراع بين حركة الرمز وحركة الفعل الواقعية ، وبين حركة الشخصيات المعبرة عن طبيعتهم والرمز .

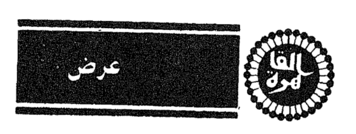
وفي هذه الرواية تأتي حركة شخصياتها والأحداث التي تقوم بها ويعتمد ظهورها واختفاؤها وسلوكها على حركة الرمز أكثر من كونه معتمدا أو محكوما بخطة واقعية تمليها الظروف الاجتماعية والنفسية ، فالقاص لاتعنيه الظروف التي كونت الشخصية أو المؤثرات البيئية والتربوية التي شكلت وجهة النظر وإنما يعني بحركة الشخصية من حيث كونها دالة على معنى أو مشاركة في رسم الصورة ، ومن ثم تحولت الشخصيات إلى رموز أو أنماط أو خيوط داخل صورة ، وتحولت الشخصيات الجانبية إلى أطياف تظهر الواحدة لتقوم بدورها في حركة الرمز ثم تختفي ولا تعود إلا إذا تطلبتها حركة الرمز مرة أخرى .



وخلت الرواية من عنصر الفعل الإرادي وتحولت معاملات الأشخاص ومسلكهم إلى مجرد أحداث ينظر إلى دلالتها أكثر مما ينظر إلى الظروف التربوية التي كونتها ، أصبح الفعل الكبير الذي تعمل الرواية على كشفه ومعرفة أسبابه ، فعلا حضاريا ، يتزل شهريار من كرسي عرشه إلى سوق الرقيق ليباع بدينار ويجعل شهرزاد فتاة متسولة في أنقاض مدينة خربة أفناها الطاعون ، وكان داء ظل يسري في عروق عاهرات لندن منذ ألف عام ◆

هوامش

١ ـ عرس الزين : رواية قصيرة للطيب صالح ، تدور أحداثها على أرض قرية سودانية في الشمال وترسم صورة لنمط من الحياة التي كان يعيشها أبناء القرية ، ط بيروت سنة ١٩٨٣ .
٢ ـ بندر شاه « ضو البيت » رواية طويلة للطيب صالح ، حوارها بالعامية وتناقش قضايا قومية ط بيروت سنة ١٩٧١ .
مريود رواية مكملة لرواية بندرشاه ط بيروت ١٩٧٨ .
٣ ـ دومة ود حامد قصة قصيرة للطيب صالح ط بيروت ١٩٨٠ .
٤ ـ نخلة على الجدول و « حفنة تمر » قصتان قصيرتان للطيب صالح ط بيروت سنة ١٩٨٠ .
٥ ـ ص ٨ موسم الهجرة للشمال ط بيروت ١٩٨١ .
٦ ـ ص ٣٤ : ص ٣٦ نفس المصدر السابق
٧ ـ ص ٨١ : ص ٨٢ نفس المصدر السابق
٨ ـ ص ٣٤ : ص ٣٥ نفس المصدر السابق
٩ ـ ص ١٥٨ : ص ١٥٩ نفس المصدر السابق
١٠ ـ ص ١٢٠ : ص ١٢١ نفس المصدر السابق
١١ ـ ص ١٣٦ نفس المصدر السابق
١٢ ـ ص ٥٢ نفس المصدر السابق



البناء والدلالة فى « الدموع لا تمسح الأحزان »

قصص د . طه وادى

د . محمد صالح الشنطى

أثارت مجموعة « الدموع لا تمسح الأحزان » لطه وادى اهتماما واضحا فى الأوساط الأدبية ، وهى تتناول عالم القرية بكل سماته المميزة ، وتتضح فيها حرارة الانتماء ، فالكاتب يكتب من داخل هذا العالم منصهرا فى أتون همومه ومشكلاته متوحدا مع معاناته وآلامه ، فهو لا يكتفى بمجرد التصوير والمعالجة بل يبوح بمكنونات الذات فى التحامها الحميم بهذا العالم ، من هنا تتضح اللمسة الشاعرة فى اللغة ، وفى البناء الفنى .

وطه وادى من الأسماء التى لها حضورها فى الساحة الأدبية فى مصر ، مبدعا وناقدا ، وأستاذا جامعيا ، وقد صدرت له قبل هذه المجموعة ، مجموعة « عمار يامصر » ، وله عدد من القصص المنشورة فى الدوريات العربية ، وهو يواكب فيها التقنيات الحديثة فى القصة القصيرة ، ويظل أسلوبه الخاص المتميز وله عملان روائيان معدان للنشر هما « الأفق البعيد » و « الممكن والمستحيل » وعدد كبير من الأبحاث والدراسات المنشورة .

ومن أبرز القضايا الفنية التى طرحتها هذه المجموعة : توظيف العنصر الفولكلورى واستخدام الرمز ، وخصوصية اللغة الفنية .

توظيف الحكاية الشعبية :

ولعل أهم هذه القضايا قضية العنصر الفولكلورى الذى تميزت به هذه المجموعة استغله الكاتب على مستويات متعددة تتناسب مع المناخ الشعبى الذى يشيع فى العالم القصصى للمجموعة .

لقد وظف الكاتب قصة شعبية تعتبر موروثا فولكلوريا متعدد الجوانب ، فهى حكاية شعبية يتداولها الناس ، وتنتمى الى التراث الأدبى ، وهى ذات سمة قومية وانسانية لأنها مترجمة فى الأصل عن الفارسية ومروية عن الهندية ، كل هذا يتمثل فى قصة (أم السعد تبيع البيض) فقد انتقل بنا من الجذور الشعبية الى الآفاق الأنسانية ، وتغلغل بواسطة الحكاية الشعبية فى البنية الطبقية لمجتمع القرية ، كاشفا عن تطلعات شريحة معينة من مجتمع الريف ، موحيا بالفوارق الاجتماعية ، دون أن يخرج على أسلوبه التصويرى الذى يتبدى فى المشهد ويتجلى فى تجسيد النماذج الانسانية مرتبطة بجذورها الاجتماعية فى اطار الاجواء الشعبية ، وتتفجر الدلالة من خلال النقلة المباشرة بين مشهدين متقابلين (صورة الحاجة صديقة ترفل فى النعمة وصورة أم السعد البائسة التى تحلم بالمستقبل) .

وهو يشحن الشخصية القصصية بغنائية حالمة تعمق سمتها الشعبية وتكسبها مدلولا انسانيا يعبىء الموقف بحرارة وديناميه فائقة ، ويجعل النموذج ذا خصائص عامة وخاصة فى آن واحد .

ورغم قوة المفارقة التى تتجسد فى انهيار أحلام أم السعد فجأة فإن الكاتب يلح على عنصر التفاؤل فيقتادنا الى عالم مشرق يصادر معطيات اللحظة بكل مرارتها فأم السعد تمضى متأملة شمس الضحى وخضرة الحقول فى (أم السعد تبيع البيض) وقد يكون ذلك مدعاة لاتهام الفنان بأنه أقحم القفلة المتفائلة بشكل جعلها تبدو دخيلة على عالمها البائس .. لكن هذا يبدو مبررا لأن الكاتب أراد أن يكشف عن القوة الكامنة فى أعماق هذا النموذج الانسانى الشعبى . وعلى المستوى الآخر يمكن اعتبار (أم السعد) رمزا عاما أو قيمة تحمل معنى التمرد على معطيات واقع بائس . . .

وتقترن السمة الشعبية بالسمة الأسطورية والرمزية فى قصة (اسماعيل يأكل الخس) . والعنصر الشعبى هنا ليس متصلا بالموروث الفولكلورى ولكن يأخذ طابعا عاما يتصل بالروح الشعبية السائدة التى تتجسد فى شخصية أبو اسماعيل أما السمة الأسطورية فتتمثل فى الاشارة إلى الأماكن المتعددة التى يتخيل اسماعيل وقوعها عندها ، حيث يعتقد أنها موطن جده الأول الذى بناها .. يلاحظ أن هذه الأماكن تغطى مصر شمالها وجنوبها ووسطها فتكتسى الحكاية بالطابع الرمزى الشفيف ، وهذا الرمز يأتى مقترنا بالنزوع إلى الاستعانة بالتاريخ ويسهم الطابع الشعبى للشخصية فى التخفيف من الجانب التجريدى ، ويجعل منها نموذجا فنيا ملتحما بالواقع ، يتجسد هذا الطابع فى الملامح التى يختارها الكاتب لشخصياته ، ويتضح الجانب الرمزى فى خصوصية هذه الملامح ، يتأكد هذا فى شخصية (حلاوة) التى لفها بالغموض ، وجعلها بعين واحدة ، ومقطوعة من شجرة وأخوها الوحيد مسجون بقضية مخدرات ، وعمد الكاتب إلى اضاءة الجانب الرمزى بالحوار الذى بدا وكأنه مفتاح للرمز (حلاوة ليس لها أهل .. هى بنت بلدنا والحق لازم يظهر ياعمدة) .

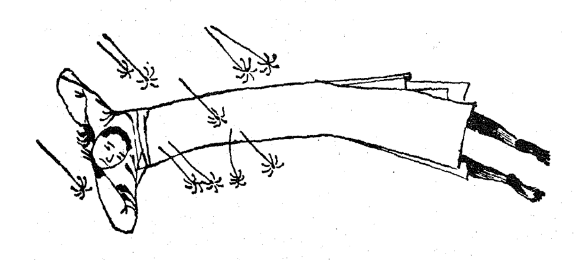
ليس هذا فحسب ، بل استعان بالأجواء الطبيعية ، وبالوصف المكانى « لم تظهر الشمس بعد ، قطرات الندى تتساقط على رؤوس البشر ، اختلط المكان بالناس والحيوانات » . واستعان أيضا بتصوير ملامح الدمامة والبؤس ، وخصوصا الآفة التى تميزت بها حلاوة .

لم يكتف الكاتب بذلك بل حشد كثيراً من الملابسات التى تجعل من هذه الشخصية نموذجا اجتماعيا أفرزته أوضاع معينة ، ورمزا يجسد نوعا من العلاقات السائدة اقتصاديا وانسانيا ، من ذلك : الغموض الذى يكتنف حادثة غرق حلاوة ، علاقة ابن شيخ الخفر بها ، انتفاخ بطنها ، الاشارة المقصودة إلى ممارسة الفعل الجنسى فى زريبة البهائم .. الحوار بين العمدة وشيخ البلد .

وربما كان فى وجود بعض العبارات ما يؤدى إلى ازالة تلك الغلالة الرقيقة التى تحيط بالرمز وتؤدى إلى افتضاحه مثل « حلاوة الغلبانة ، من كانت تعمل عنده وتساعد أمرأته يدافع عنها طالما بقيت فى خدمته ، مكان الحارس لها هو اللص الذى يسرق عمرها وأحيانا شرفها » .

هذه العبارة فى اعتقادى أنها لو حذفت لظل الرمز ملتفا بذلك الغموض الجذاب الذى يثير فكر القارىء ويدفعه على نحو أكثر إيجابية ، لأن الرمز ليس مغلقا ومفاتيحه كافية فى القصة .

ويستخدم الكاتب الحكاية الشعبية بحيث تبدو وكأنها حزم من الضوء



تقتحم المشهد وتخترق السياق بشكل لتنتشله من الاستغراق فى متابعة القصة وتلفت انتباهه إلى دلالة جديدة أو معنى جديد . كقصة الفيل والأرانب والديك فى قصة « الله محبة » ، وهى لاتبدو خروجا على السياق القصصى لأن الأسلوب الذى اختاره الكاتب يقوم أساسا على تداخل المشاهد بحيث تشى بانطباع معين يعمد إلى تركيزه فى وجدان القارىء وفكره .

ويبدو استغلال الحكاية فى شكل موازاة بين نوعين من الأحداث على مستويين : مستوى الواقع ومستوى أخر يفسره ويفجره بالدلالات ، وفى ذات الوقت ينبثق من قلب المشهد الحى الذى يصوره الكاتب ، كما نجد فى قصة البالونة ، فالمشهد الذى يطالعنا فى بداية القصة يقدم صورة الراوى الشعبى فى جلسته التقليدية وهو يقص حكاية سعد اليتيم ، وما أن يصل إلى ختام قصة سعد ومالاقاه من عذاب وآلام حتى يفيق عبد الجبار من تفكيره ليغرق فى بحر آلامه الداخلية من جديد ، والكاتب يستخدم أساليب كثيرة تعتم، بشكل أساسى على تراكم الصور بأسلوب القطع السينمائى المعروف ، وتتآزر فى قصته عناصر فلكلورية متعددة فى اطار التكثيف المقصود للمسة الشعبية من خلال وصف العادات وايراد الأمثال المتداولة .

الأغانى والمواويل :

ولا يقتصر استخدام العنصر الشعبى على الحكاية بل يتعداه إلى الأغانى والمواويل وسوف نحاول التعرض لذلك عند الحديث عن اللغة ، أما الأسماء فدلالتها الشعبية شديدة الوضوح كما هو الحال فى قصة « عندما يسقط المطر » فاسم عنتر موظف بشكل جيد فى القصة ، وربما كان حرص الكاتب على تثبيت عالمه القصصى فى اطاره المكانى والزمانى على حد سواء — مقصودا به التغلغل فى عمق هذا العالم وتجريده ، وتركيز العنصر الدلالى دون العبث بسياقه الواقعى ، فهو يظل محتفظا بمعالمه الواقعية ، وتبدو العناصر الموحية برفق ومنبثقة على نحو تلقائى من نسغ الواقع .

ومن مظاهر التثبيت فى عالم المجموعة : وحدة المكان ، فالأحداث القصصية مسرحها قرية (بدواى) ، والمشاهد التى يصورها الكاتب لا تتعدى محيط القرية : الخ . « أما الزمان فتحس بثباته من خلال تلك الأرقام ذات الطابع الكونى ثلاثة ، وسبعة « ثلاثة أشياء اعتاد عليها اسماعيل ، صارت كل عالمه : زوجة يعاشرها منذ سبع سنوات دون انجاب .. الخ » ، ليس هذا فحسب بل ان العقم مظهر من مظاهر لتثبيت ، فاسماعيل لا يفكر فى مجرد السؤال عن سبب هذا العقم رغم مرور السنين .. ويؤكد الكاتب ذلك حين يقول « دورة حياة اسماعيل مثل مسيرة الشمس .. لا تجديد .. لاسأم » . وكذلك فان كثيرا من عناصر هذا العالم تظل كالتضاريس المكانية دائمة الحضور ، مطلقة الدلالة ، كبعض الشخصيات مثل اسماعيل الذى يبدو الحرص على وصفه الزراعى ملازما له فى القصص التى ورد ذكره فيها ، وكشيخ البلد والعمدة ، والمقدس خليل ، ويتضح اهتمام الكاتب بالشيخ عمران وربما كان للتجربة الذاتية والشيخ عمران أثر فى ذلك ، فالشيخ عمران — فيما أظن هو والد الكاتب .

اللغة :

وتستلفت طريقة الكاتب فى استخدام اللغة انتباه القارىء ، فبدت كعنصر تشكيلى داخل المشهد ، وليست أداة توصيل فقط ، أو وعاء يحمل الفكرة فحسب ، وقد تمايزت مستويات التعبير اللغوى فى هذه المجموعة القصصية ، وحتى الصور البلاغية المألوفة حاول الكاتب أن يشتقها من أجواء عالمه كتشبيهه لحجرة النوم بالترعة الراكدة تشبيه الحاجة صديقة بالفطير المشلتت فى قصة « اسماعيل يأكل الخس » وحاسته فى التقاط المفردات بالغة الحساسية ، وخصوصا فى سياق القص « الضوء الهامس .. قرصها فى كتفها .. الخ » والتراكيب العامية التى يسربها إلى هذا السياق تندمج فيه بيسر وتكتسب سمة الفصاحة من خلال هذا الاندماج وتبدو غير ناتئه ولا مفتعلة ، وفى ذات الوقت تنسج فى داخل البناء كعنصر تشكيلى موظف مثال ذلك « عهد الجبار فى دنيا أخرى . لا هو مع العروس ولا مع أصدقائه الذين يقدمون



له بين حين وآخر سيجارة محشوة .. آخر تمام نصف معتبر .. ويعمل الأولاد سيدبر حاله ويطعم عياله عبد العاطى خفير السراية ولد أعور لكنه عفريت » .. والأمثلة كثيرة فى معظم القصص . ويستغل الأمثلة الشعبية فى تراكيبها العامية المفصحة بشكل مدروس ، وأحيانا يعمد إلى تغيير بعض مفرداتها فتبدو ذات دلالة موحية « ان فاتك الميرى » « خيرا تعمل شرا تلقى » .

ويتسللل من السرد إلى المونولوج فى عملية استطراد قريبة من التداعى بحيث يبدو ذلك طبيعيا لا يحس القارىء بهذا الانتقال بتغيير الضمائر وتداخلها ، فلا يتنبه القارىء الا وقد أوشك المونولوج على الانتهاء وبدأت عملية السرد القائمة على التصوير .. مثال ذلك « الليل كله يضيع مع أم السعد .. غير أنها أرض مالحة .. قسمة ونصيب .. كله مكتوب على الجبين .. ليتنى أعرف القراءة حتى أقرأ المكتوب .. ركب الحمار قبل طلوع الشمس » وذلك فى قصة « اسماعيل يأكل الخس » .

وشبيه بهذا ، المزج بين المرح المتخيل الذى يدور فى عالم الشخصية الداخلى والمستدعى عبر المونولوج مع الحوار الحقيقى ، حين تتداخل المقاطع وتتوه المعالم بينها بطريقة بالغة الدلالة ، شفيفة الايحاء . كما فى قصة الغريقة « كانت بعين واحدة والكل بعينين .. لم يارب ! ؟

ـ أم السعد ياأختى الواحدة كفرت من الشغل .. هو أنا مكنة .. حتى الناس تشغلنى شغل البنى آدمين والحمير .. بذمتك أليس الموت أرحم من الحياة .

ـ عيب يابنت ياحلاوة ضعى فى عينك حصوة ملح .

ـ عينى فاضية ياخالة .

بعد هذا الحوار المتخيل ينتقل إلى الحوار :

ـ ماذا نعمل ياعمدة ؟

ـ والله ما أنا عارف ياشيخ البلد .. الخ » .



يتضح من هذه المقاطع أسلوب الكاتب الذى يذكرنا بما يسمى اللقطة المضاعفة فى السينما .. وهذا الأسلوب من الخصائص التكنيكية البارزة فى المجموعة فقلما يعتمد الكاتب إلى استخدام أسلوب السرد التقليدى ، بل يعتمد على التقاطع والتوازى وحشد المشاهد وتراكمها فى بؤرة واحدة ذات دلالة .

وكثيرا ما يمتزج كلام المؤلف مع كلام الشخصية القصصية ، وقليلا ما يطل الكاتب علينا من بين سطور القصة ، ولكن ذلك يتضح فى بعض الأحيان من خلال تلك الجمل المركزة العميقة الدلالة كما فى قصة المولد حيث يقول « روابط خفية بين البشر » ، وبصماته تتضح فى بعض الاستطرادات التى تبدو أعلى من مستوى ادراك الشخصية كما فى القصة نفسها حيث يقول « البقاء للأقوى هكذا فعل قابيل .. اليهود صلبت المسيح لأنه يقول إذا ضربك أحد على خدك الأيمن فأدر له خدك الأيسر . اليوم سأنفذ جنونى ياصديقى » .

على أن هذا لا يعتبر ظاهرة تستلفت الانتباه داخل المجموعة ، إنما الظاهرة التى تستحق الاشارة هى التحكم فى لغة المونولوج وضبطها وفق منطقة الشخصية والفن معا ، فالكاتب لا يسترسل فى عملية التداعى بحيث تنفلت التراكيب اللغوية وتضطرب بدعوى تصوير الوعى ، وانما يكفل لها قدرا من الترابط ويمنحها الحرية فى اطار معقول ، دون أن يعقلها فى قوالب المنطق الصارم الذى يسلبها حرارة الموقف وحدته .. فنجد لغة المونولوج تتحرك فى اطار يحكمه منطق خاص يعبر عن المحتوى الداخلى للموقف ويمسك بنبضه فى مستوى من التعبير يقع بين السياق المترابط والاضطراب المقصود ، ويحتفظ فيه بمذاق العامية التى تظل خاضعة للسياق اللغوى الفصيح ، ونحس فيه الانتقال السريع بين نبرة الخطاب ، وضمير الغائب وهذا الانتقال يمنح الأسلوب السمة التشكيلية التى تجعل من اللغة جزءا من البناء التعبيرى للعمل الفنى كقوله :

« أفاق على صوت يناديه (ضمير الغائب) .. بوجه من اصطحبت (ضمير المتكلم) .. اللهم اجعله خيرا (الخطاب) .. من هذه الطالعة (انتقال إلى موضوع جديد .. لمطه قشدة (المذاق العامى) فى سياق فصيح) .. مالها تبدو ومثل الغاب الرومى .. حجم واحد من أعلى ومن أسفل (النكهة الشعبية الساخرة) .. ياللفضيحة تلبس سروالا أبيض .. حتى الحذاء أبيض .. الشيخ عمران قال فى خطبة الجمعة ملابس أهل الجنة بيضاء (التداعى المحكم) » .

أما فيما يتعلق بالمواويل والأغانى فان ذلك ظاهرة واضحة فى هذه المجموعة الوقوف عندها ، فقد استخدم الكاتب المواويل والأغانى فى مواقع عديدة فى قصصه :

وأول ما يلاحظ على هذه المواويل أنها قريبة المتناول ، لا تستعصى لغتها على الفهم لأنها قريبة من الفصحى ،

وسمتها الشعبية لا تتأتى من لغتها الخاصة بل من فلسفتها ذات البعد الشعبى ، والتى يستغلها الكاتب ليعمق بها الايحاء الرمزى فى القصة .. فمثلا حينما يقول على لسان اسماعيل أبو اسماعيل :

أقوم من النوم أقول يارب عدلها
بلد حبيبى قصاد عينى ازاى اعدى لها

يمس فى هذا الموال المعضلة الأزلية فى الوجدان الانسانى ، ولكنه يوظف ذلك فنيا ليوحى بالمعضلة الاجتماعية أيضا ويحتفظ فى ذات الوقت بالمذاق الوجدانى الرهيف ، فكلمة / عدلها) توحى بأن ثمة ما يحتاج إلى تصحيح وهو سبب المعاناة .. انها المفارقة التى تتفجر فى ثنايا القصة .

أما الموال الذى يتغنى به محمود وهو يتربص بأم السعد فمكثف الدلالة لعدة أسباب أولها : أنه يرتبط بالذرة .. القوت اليومى الهم الذى يشغل هذه الفئة المطحونة وثانيها أنه يرتبط بالحاجة الحسية الضرورية عند البشر وهى الجنس ، وهو رمز للحرمان ، فأم السعد تزوجت رجلا مريضا فقيرا « النار إذا لم تطفأ تشغل فرن العذاب ياقلبى » وثالثها ان اشباع هذه الحاجات البشرية يتم بواسطة محمود ابن شيخ البلد الذى يملك عشرة فدادين قطعة واحدة ، وهو فى مقابل استمتاعه بلقاء أم السعد « يتركها تجمع ما تشاء من الملوخية والحشائش .. أحيانا يعطيها كوزا من الذرة .. وبعض الفول الأخضر ، وبعض البامية الخضراء » .

وتعكس الأغنية الشعبية ما يعتمل فى قلب الشخصية من توق إلى الاحساس بالوجود ، بالانسانية المفتقدة فى عالم مجدب .. كما يتضح فى تلك المقاطع التى ترددها أم السعد « الحلو مخاصمنى شاهده ياامه .. الخ » .

وتبز الفلسفة الشعبية العميقة التى تعبر عن التكوين التاريخى للانسان وتكشف عن كنوزه الداخلية ، وهذه الفلسفة عصارة التجربة ، ونتاج الواقع المثقل بأوزار المعاناة والحرمان .

أكل البلح حلو بس النخل فى العالى
مش طايلة ايدى البلح يارب كان مالى

فلسفة المعاناة .. التوق إلى تحقيق الآمال الصعبة المنال ، ويربط الكاتب بين هذه الفلسفة وبين معطيات الواقع فى مزيج له دلالته .. فعنتر فى قصة « عندما ينزل المطر » يحلم بفايزة .. وفايزة تحلم بالنصر « مهرى هو النصر ياعنترة » وحين يتحقق النصر ويعود عنتر يجد شيخ البلد قد استأثر بمحبوبته بعد أن قال أن عنتر قد مات فى الحرب مفارقة ذات دلالة عميقة تستحق التأمل .

ويعكس الموال ارتباط الشخصية بجذورها فى أرض الوطن ، وهنا يطول الموال ويكون من النوع المألوف الذى يتردد كثيرا كما فى قصة « تغريبة ولد اسمه كريم » (يابتاع النعناع يامنعنع) .

ويكون ذا نبرة حزينة ينبثق من بؤس الموقف وتعاسته « صخرة تودينى .. بحر يعدينى — واللى على جبينى آهو بتشوفه عينى » .

وفى معظم المواقف التى استخدم فيها الكاتب الموال الشعبى كان حريصا على أن يكون ملتحما بخصوصية الروح الشعبية ، معبرا عن طبيعة الشخصية وعن الروح الجماعية ، لا ككائن مطلق وانما كعلاقات اجتماعية تعززها أوضاع محددة .



ومما يسترعى النظر فى المجموعة أن الكاتب يحرص على أن يعمق الاحساس بوضع الشرائح الفقيرة فى مجتمع القرية من خلال علاقاتها الانسانية ، وليس من خلال حاجاتها المادية فقط ، وعلى سبيل المثال فان الفتيات اللواتى ينتظرن رجالهن يتزوجن قسرا ومن أبناء شيخ البلد ، ففايزة التى كانت تنتظر عنتر حتى يعود من الحرب يتزوجها ابن شيخ البلد ، وعفاف تتزوج بالاكراه من فاروق ابن شيخ البلد ، وتمتزج صورة عفاف بصورة مصر فى وجدان كرم « طالت أيام الغربة .. أحن إلى مصر .. واليك ياعفاف » .

هذا التركيز على البعد الانسانى يمنح القصة حرارة ويشحنها بالدلالة ويرقى بها إلى مستوى الفن .

الرمز :

أما الرمز فى المجموعة فهو ليس مقصودا لذاته ، أو مصنوعا على نحو يبدو فيه مسقطا من خارج السياق القصصى بل ليستنبت من قلب هذا السياق ، وبشكل شفيف وتلقائى . فالكون الواقعى والكون الفنى متلازمان . والمستوى الواقعى هو الأصل والأكثر وضوحا ، بحيث يشيع الرمز على شكل ايحاء خفى يتسلل بخفة إلى ذهن القارىء . ولا نلمح فيه ذلك البعد التجريدى ، أو البعد الرياضى المحسوب ، فهو غير محدد ، يمتزج بالجو العام ، وان كان يبدو فى بعض القصص واضحا وحادا ، ولكن يظل رغم هذا مجدولا مع الخيوط الأخرى فى العمل الفنى ، على نحو ما نرى فى قصة (الدودة) .. فالدودة فى القطن تبدو طبيعية ، ولا تستلفت نظر القارىء كرمز . ولكن الكاتب سرعان ما يتدرج بنا فيلفت انتباهنا إلى الايحاء الرمزى حين يقول « نظر ابراهيم إلى حائط الجمعية فأدهشه أن هناك دودة حمراء

تسير .. تسير فى خط متعرج .. الدود وصل الجمعية » .

ويختم القصة بعبارة مضيئة شديدة الايحاء « يارجل دود المش منه فيه » .

وفى « المسحراتى » يبدأ الايحاء الرمزى منذ السطر الأول فى القصة ، إذ يواجهنا الكاتب بجملة خبرية قصيرة ومركزة فيها معنى رمزى شديد الوضوح « القرية نائمة » ولا يتوقف هذا الايحاء عند حدود هذه الجملة بل ينسحب على كل عناصر القصة الأخرى . ابتداء من اسم الشخصية (برهان أبو الخير) وانتهاء بآخر كلمة فى القصة (حتى يأتى الفجر) . ومحور القصة يدور حول النوم واليقظة ودور المسحراتى ، ومفهوم التغيير وما إلى ذلك . وهذه الرموز جميعا تنحل فى تضاعيف النسيج الفنى للقصة دون أن يشعرنا الكاتب أن ثمة شيئا مفروضا من الخارج .

وربما يرى البعض فى هذا النوع من الكتابة نبرة تبشيرية أو وعظية والحقيقة أن التبشير إذا جاء فى صورة فنية مقنعة ومقبولة أمر محمود ، لأن الأدب التزام ، وإذا كان المقصود بالتبشير التقرير المباشر والهتاف ، فهذا أمر مرفوض بطبيعة الحال ، وواضح أنه ليس ثمة تبشير بالمفهوم الوعظى فى هذه القصة بل هى صورة فنية قريبة المتناول ، قال الكاتب كل ما أراده دون أن نحس بوجوده على الاطلاق ، ان السلاسة والبساطة نقيض الالغاز الموغل فى التعمية والاستعراض الدونكيشوتى لما يسمى بالتشكيل فى بعض الأعمال التجريبية الجديدة التى تصطنع الغموض .

ويبدو الرمز فى أجمل تجلياته فى قصة « انهم يأكلون البطيخ » ، فى تلك اللوحات الثلاث التى يجد لها الكاتب باحكام شديد ، أحلام المعلم غريب الفاكهانى واللصوص الذين يسطون على بضاعته من البطيخ ، ورمضان أبو الغيط اللحاد الأعور الوحيد فى القرية الداية التى ترشوه ليدفن بها جثة الطفل ، ويتم التقاطع بين هذه اللوحات فى آخر القصة حيث تختتم بعبارة هى مفتاح الرمز « يابلد .. يابلد .. العفاريت يأكلون البطيخ » .



ويشيع الحس النقدى فى ثنايا المجموعة ، ولكنه لا يبدو على شكل احتجاج صارخ النبرة ، بل ينبث فى مفاصل المعمار الفنى للعمل ، ويشيع فى الايحاءات المتعددة التى تتخلق فى أجواء المجموعة ، ان للكاتب موقفا واضحا ، هذا الموقف الصلة بالوجدان لا ينفصل عن التجربة الحياتية فى حرارتها اليومية ، وليس موقفا فكريا محددا ومجردا ، أنه جزء من التشكيل الفنى للعمل الابداعى ، ويجيد الكاتب اللعب بالمفارقات التى تكسب القصة مذاقها الخاص . وهذه المفارقات جزء من أدواته الفنية التى يستعين بها على تجسيد رؤيته .

ومن الخصائص الفنية البارزة فى البناء التعبيرى ، الانتقالات المقصودة بشكل مفاجىء من لقطة لأخرى دون مقدمات فى اطار تعميق المفارقة وتفجيرها بالدلالة على نحو ما نرى فى قصة « الفجر » حيث انتقل الكاتب من المشهد الذى صوره أمام الدكان حيث الرجال يشربون الشاى ويتعاطون الحشيش إلى مشهد آخر « جاموسة الزفتاوى فى هدوء تأكل الحشيش والخضرة .. قريبة من الشلة كأنها منهم » وفى مشهد آخر « الجاموسة تنظر إلى الجالسين .. تأكل الحشيش والخضرة فى صمت .. الضوء الخابى ضوء لمبة الغاز .. الخ » .

وهذه الانتقالات المتكررة مقصودة وموحية ، وبالغة الدلالة ، وتتم بشكل هادىء ودونما افتعال ، وتبدو الجاموسة عنصرا فنيا موظفا ، كذلك ظهور الكلب الذى يطارد القطة فجأة ، يبدو وكأنه تعليق بالصورة الفنية على الحوار الذى يدور فى مقطع سابق .

وليس ثمة شك أن المجموعة حافلة بالكثير ، وأن كاتبها لديه ما يقوله على حد تعبير الدكتور شكرى عياد ، ولا يعنى هذا أنها خالية من الثغرات ، وأنها قد وصلت إلى قمة الكمال ، وذلك مما يخالف طبيعة الأشياء والاحياء ، ولكن حسبها أنها أثارت كثيرا من القضايا ، وعادت بالقصة القصيرة إلى البكارة المحببة فى الفن بعيدا عن الالغاز والتعمية والافتعال ، وفى ذات الوقت بعيدا عن الاسفاف والضحالة ، وحسبها أنها شحنت الأجواء الأدبية بنفحات من الفاعلية التى افتقدت زمنا فاحتدم حولها الحوار ، وقيل فيها الكثير ، وسيقال فيها الكثير ، وما أقوله ليس الا تحية لها . وليست دراسة أو نقدا ، أنها اعلان عن الاندماج فى هذا العالم الذى جهد الكاتب فى تصويره بصدق ، وحب ووفاء للقرية التى ينتمى اليها . ولريف مصر الذى هو أكبر من الدموع ، وأن الامه وأحزانه لا تعالج بمجرد البكاء وانما بالعمل الايجابى ، وبالانتماء الأصيل والالتزام الشجاع ◆

قراءة فى رواية
لا تلوموا الخريف لعز الدين عيسى

د. عادل ناشد

تمهيد :

إذا كان كثير من النقاد يطلقون على د. يوسف عز الدين عيسى « لقب رائد الخيال العلمى فى الأدب العربى ، فإن الأقرب إلى الصواب فى اعتقادى ، ان نقول أنه رائد ادب الخيال الفلسفى السيكولوجى . فأدب الخيال العلمى — الذى يعبر عما يمكن أن يقدمه العلم من انجازات لتحقيق أحلام البشرية ، ويتنبأ بمحاذير هذا التقدم — لا يمثل الا جزءا ضئيلا من اعماله .

ورغم أنه بدأ الكتابة منذ حوالى خمسين عاما ، ورغم مغامراته الفنية المتعددة ، وممارسته لجميع أنواع الكتابة الأدبية كالرواية والمسرحية ، والقصة القصيرة ، والاغنية ، والسيناريو ، والمقالة والبحث الأدبى . الا أن اعماله لم تحظ بالاهتمام النقدى الكافى لسببين :

أولاها : ان جزءا كبيرا من طاقته الابداعية اتجه نحو التمثيليات الاذاعية ، وبذلك استأثرت موجات الأثير باعماله وثانيها : ان مؤلفاته لا تحمل رسالة سياسية أو ايديولوجية معينة ، فجل اهتمامه بالمشاعر الانسانية والافكار الفلسفية .

اما عن السبب الأول فقد ادرك د. يوسف اخيرا ان البقاء للكلمة المطبوعة ، واصبح كمن يسابق الزمن حتى يرى اعماله التى تزيد على ٣٦٠ عملا دراميا و ٢٠٠ قصة قصيرة مطبوعة ومحفوظة فى كتب .

وفى حديث اجريته معه قال لى :

« من الأخطاء التى ارتكبتها هذا الخطأ ، وانا اعترف بأنه كان يجب أن ابدأ بالنشر . ولكن الانسان قد يتحدد مساره بأشياء صغيرة جدا . فقد كان أول عمل مكتوب لى عبارة عن مسرحية « عجلة الأيام » وبالصدفه قرأها الاذاعى المعروف « محمد فتحى » وحولها إلى تمثيلية اذاعية ، وذلك شجعنى على الاستمرار فى هذا المجال » .

وكثيرا ما ساءلت نفسى هل الصدفه فعلا هى التى حددت مسار الرحلة الابداعية للدكتور يوسف عز الدين عيسى ، فجعلته يتفرغ لأكثر من اربعين عاما لكتابه الدراما الاذاعية . أم أن نوعية الموهبة هى التى حددت المسار ، ثم أتت المصادفة كعامل مساعد .

اعتقد أن الصدفة لا يمكن أن تخلق مؤلفا دراميا ممتازا ، كما ان الفنان الذى وجد نفسه وحقق ذاته فى الاذاعة ، لا يمكن أن يكون قد ضل طريقه طوال هذه السنين .

وقد ظهر له حتى الآن فى كتب :

رواية « الرجل الذى باع رأسه » ١٩٧٨

رواية « الواجهة » ١٩٨١

مجموعة قصصية « ليلة العاصفة » ١٩٨٤

مسرحيات قصيرة « نريد الحياة » ١٩٨٧

رواية « لاتلوموا الخريف » ١٩٨٩

أفكار المؤلف

من خلال تتبعى لأعمال د. يوسف عز الدين عيسى ، ومن خلال حوارى معه ولقائى به لسنوات طويلة ، استطيع أن اقول ان افكاره الرئيسية تدور حول هذه المحاور :

● ان الانسان المثقف مهمته هى البحث عن الحقيقة . وهو غالبا ما يجد نفسه فى وضع لا يسمح له بالتفرغ لاداء رسالته ، فى ظروف رهيبة تحيط به . اهمها فى نظر المؤلف ان الانسان محكوم عليه بالموت . ثم معاناته من أجل لقمة العيش .

● فكرة الموت تلح فى كثير من اعماله . لأن الموت فى نظره اكبر مأساة يواجهها الانسان ونقطة تحول خطيرة فى حياته .

● ان الصدفة تلعب دورا هاما فى حياة كل انسان ، يكفى ان تصنيف البشر يتم على اساس عشوائى ، فمن يولد لأب غنى يصبح غنيا ، والعكس صحيح .

● الانسان فى اعماقه وحش مفترس وان غلف بغلاف براق .

فهو يرى ان العالم منذ الحرب العالمية الثانية والحروب لم تنته بعد .

والانسان مازال يعيش فى فجر البشرية لأنه لم يرتق بالدرجة الكافة للنضج عندما يصل إلى حل مشاكله عن طريق العقل وليس عن طريق العنف .

● قد يفكر الانسان فى ان شيئا معينا قد يسعده ، ولكن تأتى عوامل أخرى ليست فى الحسبان تؤثر على حياته ومستقبله .

ملخص الرواية

تبدأ الرواية فى ربيع ١٩٣٨ بالشخصية المحورية « مختار بدر الدين » وهو يستذكر دروسه فى احدى الحدائق العامه ، فيرى فتاة بارعة الجمال تملك عليه كل احاسيسه . والخجله لا ينجح فى التعرف عليها . ولكن هذه الصدفة كما سترى ستؤثر على مسار حياته بالكامل .

يعيش مع « مختار » اثنين من زملائه من نفس الكلية هما :

« شريف المنصورى » و « رشاد زهدى » مع رجل فى الخمسين هو « عبد الحميد غريب » الذى فصل من وظيفته كمدرس وهو حاليا يعيش معهم كخادم يؤدى بعض طالباتهم .

مختار ذو النزعة الفنية الشاعرية لا يؤرقه سوى حبه المستحيل لفتاة الحديقة التى لا يعرف حتى اسمها . بجانب السؤال الأزلى الذى لا جواب له : كيف جاء الوجود من العدم ؟ وعندما يتخرج ويصبح معيدا فى كلية العلوم يفاجأ بنفس هذه الفتاة كطالبة فى القسم الذى يشرف عليه . ولكنها لدهشته لا تتذكره ولا تأبه بعواطفه ، ولكنها تجرى وراء مصلحتها وتتزوج من شخص غنى ، فيصاب « مختار » بصدمة عصبية ويطلب نقله إلى كلية علوم الاسكندرية التى انشئت حديثا ، فى محاولة لنسيانها . ثم يذهب فى بعثة إلى انجلترا للحصول على الدكتوراه . وبعد عودته يفاجأ باحدى طالباته صوره طبق الأصل من حبه الأول الذى لم يتمكن من نسيانه رغم كل ما مر به . وعندما يقرر ، رغم فارق السن الكبير بينهما ، الزواج بها يفاجأ بان والدتها هى نفسها فتاة الحديقة التى رآها فى بداية الرواية .

« شريف المنصورى » الشخص المتدين المستقيم ، المجتهد فى دراسته . هو الوحيد الذى ينجو من عواصف الحب ومشكلاته . يجد فى الدين ملاذا وحاميا له . تمضى حياته فى خط مستقيم . يعين فى هيئة التدريس ويتزوج من زميلته ويرزقان بطفلة جميلة اثناء وجودهما فى انجلترا للحصول على الدكتوراه .

أما « رشاد زهدى » فهو بعكس اسمه يمثل الضلال والانانية والاستهتار بكل القيم . يغوى جارتهم المراهقة الحسناء ، وبعد أن يشبع رغبته منها يتخلى عن وعده لها بالزواج ، فيكون سببا فى انتحارها . ومع ذلك يستمر فى طريق الغواية ، ولا يفيق الا بعد وفاة ابنته فيصبح زاهدا فى الحياة . وعندما يعلم انه ينافس « مختار » فى الاستاذية يسحب اوراق ترشيحه ليفوز بها زميله .

« عبد الحميد غريب » وان كان شخصية هامشية فى الرواية كما فى الحياة . الا أنه يمثل وجها آخر من معاناه هذا الجيل . فهو كان مدرسا الا





أنه فصل من عمله ، لأنه طالب بتطوير منهج التاريخ ، فمن رأيه انه بدلا من دراسة قادة الحروب ، علينا ان نهتم بدراسة العلماء والادباء والفنانين الذين خففوا آلام البشر وجعلوا الحياة تستحق ان تعاش . ولأن مشاعره مرهفه يقع هو الأخر فى حب جارتهم التي يكبرها سنا . وعندما يتقدم لخطبتها يرفض لأنه عاطل . وتأتى الكارثة عندما تنتحر فيهيم على وجهه فى الشوارع ، ويضطر إلى أن يبيع شعره لمن يشترى من باشوات هذا الزمان . وعندما ينجح اخيرا فى الحصول على وظيفة يكون له الموت بالمرصاد .

بجانب هذه الشخصيات هناك فتاة الحديقة « درية » التى رغم جمال مظهرها الخارجى ، الا أنها من الداخل تطفح بالانانية والتلذذ بتدمير الآخرين .

معاناة جيل

لعل رواية « لا تلوموا الخريف » هى الرواية الوحيدة للمؤلف التى لها جذور واقعية ، وبها تواريخ واما كن محدده ، واسماء لأعلام مشهورين . بل ومن السهل أن نكتشف ان « مختار بدر الدين » فيه ملامح كثيرة من شخصية وافكار وحياة د . « يوسف عز الدين » .

والرواية تصور معاناة جيل فى فترة من أهم واخطر الفترات فى تاريخ مصر الحديث . الفترة التى شهدت الحرب العالمية الثانية ، تلتها حرب فلسطين عام ٤٨ ثم حريق القاهرة وثورة يوليو ٥٢ وماتلاها من تغيرات فى كافة المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وما اعقبها من حروب ٥٦، ٦٧ الا أن الرواية التى امتدت احداثها من عام ١٩٣٨ إلى اوائل السبعينيات لم تمس هذه الظواهر السياسية الا مسّا خفيفا ، ولم نجد لتلك الاحداث اى اثر فى تطور الشخصيات وتغيير مجرى حياتهم . فكل اهتمامهم محصور اما فى الدراسة والبحث العلمى ، أو البحث عن الحب المستحيل .

وعلى سبيل المثال كانت جامعة الاسكندرية هى أول من بادر بتأييد الثورة قبل خروج الملك . ورغم أن ابطال الرواية من اعضاء هيئة التدريس فلم نعرف بقيام الثورة الا من هذه العبارة المقتضبة « الجيش استولى على الحكم » وايضا كانت كلية العلوم مركزا لتطوع وتدريب الطلاب فى الحرس الوطنى الذين قاموا بدور هام فى حراسة المنشآت العامة ابان العدوان الثلاثى فى ١٩٥٦ ومع ذلك لم يتعد تأثير هذه الحرب الا فى اطفاء الانوار ودهان مصابيح الاضاءة باللون الازرق ومشاعر الخوف .

احد عيوب تحويل المسلسل إلى عمل مكتوب هو عدم اتاحة الفرصة امام المؤلف لتحليل المواقف والاحداث ، ثم الانتقال المفاجىء من مشهد إلى اخر . ولأن الموهبة الشعرية وكتابة الاغانى للدكتور يوسف عز الدين غير معروفة لكثير من مستمعيه وقرائه ، فقد تعمد ان يثبت فى بعض رواياته التى صدرت مثل « الرجل الذى باع رأسه » وروايته الأخيرة بعضا من نصوصه الشعرية على لسان بعض ابطاله ، ولكن يبدو ان الاغراء كان اقوى مما يتطلبه الموقف الدرامى فى بعض الأحيان .

والرواية ايضا سجل فنى لاغانى عبد الوهاب وام كلثوم ، بجانب اشهر الافلام والمسرحيات فى هذه الفترة . كما تعمد ان يرصد لنا الواقع الاقتصادى من خلال اسعار السلع والشقق التى تبدو بالقياس إلى ايامنا شيئا خياليا .

واخيرا فالرواية وحدة فنية متماسكة ، فهى تعبر تعبيرا دقيقا عن شخصية ابطالها وقد استطاع د. يوسف عز الدين عيسى ببراعته ان يبين لنا ان الباحث عن الحب فى هذا الزمان مثل البحث عن الحقيقة كلاهما يعانى من مشكلات لم تكن فى الحسبان ◆



عرض

اختناق الماضى داخل الحاضر

فى قصص إدوار الخراط

شمس الدين موسى

تأتى المجموعة القصصية اختناقات العشق والصباح للكاتب القاص إدوار الخراط أخيراً الثالثة فى ترتيب المجموعات التى أصدرها ، بعد مجموعة حيطان عالية التى صدرت فى نهاية الخمسينيات ، ومجموعة ساعات الكبرياء التى صدرت فى أوائل السبعينيات . . . وأخيرا اختناقات العشق والصباح . وبين كل ذلك كان ادوار الخراط يطالع قراءة من خلال الترجمات التى أثرت المكتبة العربية ، بالإضافة إلى روايته الأولى رامة والتنين و « الثانية ترابها زعفران والثالثة الزمن الآخر .

وتأتى المجموعة الأخيرة « اختناقات العشق والصبالح » محتويه على عدد محدود من القصص القصيرة — خمس قصص — كتبها المؤلف فى مرحلة قريبة جداً خلال عام ١٩٧٩ — لكى تحمل للقارىء عبق أيام قديمة ولت منذ سنين الطفول والصبا والشباب ، قدمها الكاتب كى يلقى الضوء عليها ، ولعلها تمثل اجزاء حميمة من حياة المؤلف ، مما جعل المجموعة فى مجملها تقترب لحد كبير من أدب السيرة الذاتية ، التى يحس بها المتلقى دون أن تكون هناك أشارات محددة واضحة يلقى بها المؤلف للدلالة على ذلك . لذا فلا يعتينا هنا أن نتعامل مع تلك القصص التى أتت حاملة للكثير من الدفء والحرارة باعتبارها تمثل نوعاً من السيرة الذاتية للمؤلف .

والملاحظ أن القصص الأخيرة للكاتب ادوار الخراط تطرح على القارىء قضيتين هامتين :

الأولى :

أن هذه القصص أتت بعد تمرس بالكتابة والإبداع زوالها الكاتب لسنوات طويلة ، لذا كانت خالية من النتواءت والهنات التى نطالعها فى غالبية مجاميع القصص التى صدرت فى السنوات الأخيرة ، فإدوار الخراط من الكتاب شديدى العناية بما يقدم لقرائه . والفكرة فى قصصه تكون واضحة جيداً وتتواصل مع القارىء أثناء متابعته لها ، فيكتشف تفاصيلها باستمرار التطور مع العمل أو احداثه أو تفاصيله . ولا يتعمد الكاتب إغراق قارئه فى التفعيلات أو الزيادات لتي تكون فى النهاية عبثاً على القصة ، فضلا عن النمنمة أو النقش البطىء من خلال الكلمات ، والاهتمام الشديد بالعبارات والمفرادت التى تمثل الأداة الأساسية فى القصة القصيرة مما يؤدى إلى أن ترتفع لغة القصة لديه ، إلى مستوى متميز ، وسرعان ما تتسرب الحالة التى يعيشها الكاتب إلى المتناول ، الذى يتحول فى هذا الحالة إلى مشارك فى صنع القصة ،

الثانية :

قضية القصة القصيرة — ولعل الكاتب يرى أن القصة القصيرة هى الأداة الوحيدة ، التى تستطيع أن تحمل لفتاته وإيماءاته النفسية ، وزخمه الفنى يكثفه فى موقف أو حادث أو تداع . أو

لتلك الحالة الشعورية التى وصلت الينا أثناء مطالعة القصص ، وهى الحالة التى تعتمد على المزج بين الإحساس الرومانسى المتداخل مع المفاهيم والمدركات العقلية عالية المستوى ، كما فى قصة « قبل السقوط » التى تعتمد على الكثير من التفاصيل الواقعية ، لكنها تعيش المشاعر الخاصة لفتى فى سن الصبا تجاه فتاته الغضة ، والقصة مروية على لسان المتكلم من خلال عين الصبى المراهق الذى يتفتح وعيه على العالم والثقافة الإنسانية ، فى نفس الوقت الذى تتفتح فيه عواطفه وحواسه ونزوعه نحو المرأة . وكان هناك ارتباط عضوى يلقى عليه الكاتب الضوء بين كل من الوعى العقلى والنمو العضوى والعاطفى له . وعلى هذا فلقد أبرزت قصص إدوار الخراط الأهمية الخاصة للقصة القصيرة كشكل لا يمكن الاستعاضة عنه بشكل آخر من الأشكال الإبداعية مثل الشعر ، أو المسرح ، أو الرواية . فهى تتركز حول موقف أو حالة ما يتوتر بها الدرامى المتنافى .

وقصص إدوار الخراط الخمس بالمجموعة تمثل كل منها حالة ما ، ربما ابتعثها موقف أو ضرورة خاصة ارتبطت بأحداث أو تفاصيل قديمة مثل « قصة على الحافة ، وقصة محطة السكة الحديد ٣ » أو أنها لا ترتبط بالحاضر بأى حال من الأحوال ، فكلها تمثل الماضى وتروى عن الماضى الذى لم يحدث أدنى استدعاء له ، بل إن الراوى يرويها كحدث تم فى الزمن الماضى مثل قصة « نقطة دم » وقصة « قبل السقوط » وقصة أقدام العصافير على الرمل » . ولذا نستطيع أن نلمس أن القصص التى تروى عن الماضى قد لفتها مسحة من الشجن برزت عالية فى بعض الأحيان مثل قوله فى قصة أقدام العصافير على الرمل » .

« كان الوقت ظهراً وهادئاً ، كامل السكون . الصمت ليس صلباً ، صمت ناعم . كل شىء كان ناعماً ، صلباً كنت قد عدت إلى هذا العالم ، الذى لا ينقضى أبداً ، وأنا مع ذلك غريب فيه أعرف أننى لست هناك » .

تلك الحالة من الشجن يحس فيها القارىء أن القاص يصل إلى درجة عالية من الشفافية والشاعرية ، التى لا يصل إليها إلا شاعر يحاول أن يلملم صوره المبعثرة ويكثفها فى مشهد مثلما جاء فى القصة الأولى « نقطة دم » ، حيث يقول الكاتب فى نهاية القصة :

« لم أر حارس الباب ، وكانت وحشة الغروب والحزن الخفيف تثقل قلبى . وكنت أعرف أننى لست فى الحديقة ، وأننى لست فى ذلك الزمن ، وأن جيانة ليس لها وجه هذه الفتاة ، وكان وجهها مثل وجه قديسة ، ورأيت ولأول مرة دون دهشة ، جرحاً دقيقاً يلف رقبتها كأنه حز أحمر رفيع جداً ، كأنه أثر ذبح بسكين ذات حز حد مرهف الرقة . ولم أحتمل . فانحنيت عليها وقبلتها فى فمها ، وانفجر الدم من شفتيها . . . »

فالكاتب يحاول أن يرتفع بالصورة الواقعية إلى مستوى الرمز الشفاف الذى يفى بأبعاد الإحساس الداخلى أثناء تفجيره للخطة بأبعاده الحسية ، كما وأن الحدث الأساس كان بين حيوانين فى حديقة الحيوانات ، عندما زارها بطل القصة مضطراً تلبية لرسالة وصلته من صديقة عزيزة رأى ألا يخيب رجاءها فحضر إليها خصيصاً من الأسكندرية إلى المكان الموعود ، الذى كان يجلس به معها ومع حبيبها ، وهو صديقه أيضاً .

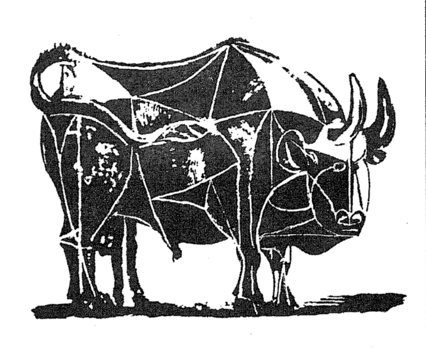
وعلى هذا فإننا نطالع مع الكاتب فى القصة وجوها عديدة من الماضى ، حملت لنا الكثير من الهم الأنسانى الذى يجسم على الراوى أو القاص ، أو البطل الذى تروى عنه القصة نطالع وسط كل ذلك أشياء عديدة تنتمى كلها إلى الزمن القديم وقت انتهاء الحرب الثانية ، والمظاهرات تملأ الشوارع ، كما نطالع وجه « لندة » الفتاة التى أحبها الصبى ، مما كان يبرز عملية التداخل بين الماضى



والحاضر . فالقاص فى قصة « على الحافة » نجده يعيش اللحظة ، لكنه سرعان ما يعود للماضى ، فهو على الحافة بين الماضى والحاضر — الحاضر المدينة الغائصة فى كل الموبقات ، والمستباحة للغزاة — والجنود والقيم التى شوهت كل شيء ، والماضى الذى يرتفع عليه وجه الحبيبة « لندة » التى تأتى من بين ركام الماضى سنواته الطويلة ، فهو عندما يهرب من الحاضر وقسوته ، والمدينة الغائصة فى كل ما هو غير مستحب ، لا يعود إلا فى العلاقات الحميمة الطفلية التى تغشاها الكثير من العوامل الحاضرة فتخفيها ، لكنها سرعان ما تنجلى عن صورة قديمة للفتاة التى هواها ، والتى أبت التواصل معه ، لأنه ليس كبقية أولاد الحارة ، الذين يتواثبون حولها ، فهو ينظر إليها نظرة خاصة . وعندما يريدها ترفض بحجة أنه لا يعمل ويكسب مثل الآخرين ، فيقول لها أنه سيعمل عندما يأخذ التوجيهية ، لكنها سرعان ما ترد عليه من خلال ضحكة مملوءة بالمرارة . . . « يوه . . . موت ياحمار على ما يجى لك العليق !! » .

يتذكر الراوى ذلك كله أثناء عودته إلى البلدة ، وعند سيره فوق الأرض المتربة مما يجعله يستدعى كل الصور القديمة التى تمثل البعد الحقيقى لشخصيته .

ولا تعتبر قصة « على الحافة » التى تعيش القارىء فى حالة التداخل بين الماضى والحاضر — هى القصة الوحيدة التى يستخدم فيها المؤلف ذلك التكنيك الذى عرف بقصة تيار الشعور أو القصة النفسية التى عرفت ضمن الاتجاهات الجديدة فى القصة ، فلقد أتت كل من قصة « القطار رقم ٣ » لتستخدم نفس التكنيك رغم ازدحامها الشديد بالمواقف والصور القديمة ، والمشاعر النبيلة ، فبينما الراوى — القصة على لسان المتكلم — يحكى عن محطة السكة الحديد — سرعان ما يعود إلى وضعها القديم عندما يتذكرها أثناء زيارة الملك لها بين رجاله وحرسه ، ورجال بلوكات النظام الذين كانوا يطاردون المتظاهرين



من تلاميذ المدارس الذين يتجمعون فى الميدان الكبير وبينهم الراوية — أثناء هتافهم « تحيا فلسطين ، ويسقط وعد بلفور » كل ذلك كان يعود إلى الذاكرة الراوى الذي يعيش لحظات حاضرة يراها غير منفصلة تماما عن الماضى ، الذى كان يعود إليه مجسداً صوره القديمة ولعله يكون صادقاً عندما تأتى عباراته الرقراقة المنمنمة بصدق كامل عما يجيش بنفسه — يقول :

« وإن القلب الطفلى مازال فوق أحلامه القد.. . وإن كان الآن قد تصدع لشقوق رقيقة وقاتلة » .

« سمات عامة »

الملاحظ أن قصص المجموعة « اختناقات العشق والصباح » تتسم بسمات عديدة هامة هى :

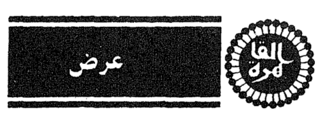
١ ـ الاعتماد على السرد كأحد عناصر القصة القصيرة ، مع عدم اختفاء الحوار .

٢ ـ المنابع الثقافية للمؤلف ، والتى تبرز من ثنايا القصص مثل تعرضه لجمهورية أفلاطون فى القصة الثانية قبل السقوط .

٣ ـ ارتباط القصص بالواقع ، الذى يتجلى من الوصف الشديد الواقعية للحارة ، وما يدور بها من القاء القاذورات ومياه الغسيل ، والبقايا الآدمية التى يتركها الصفار بها . . . الخ .

ورغم أن الأديب إدوار الخراط ينتمى بدرجة أو أخرى لجيل الخمسينيات ، ويعتبر أكثر أبناء جيله تطوراً ، وتجدداً بل إن قصصه كانت دوماً متميزة عن قصة الخمسينيات ، التى كانت تتسم بالمباشرة . ولقد جاءت قصص إدوار الخراط منذ مجموعته الأولى حيطان عالية ، وحتى المجموعة « اختناقات العشق والصباح » جاءت لتبشر بجميع التطورات التى انجزتها القصة المصرية ، كما جاءت لتعلن عن أهمية شديدة لذلك الفن الذى أصبح عميق الصلة بالواقع المصرى فى مستوياته المتعددة أثناء التعبير فى اللحظة الآتية .

وكانت قصص إدوار الخراط رغم ارتدائها ثياب الماضى وتعبيرها من خلال اختلاط باللحظة عن طريق التداعى ، أو عندما تعيشنا القصة بداخله تمثل ذلك الفن فى أعلى مستويات التعبير عن نفسه ◆



من شعر المهجر :
نبضات وومضات للشاعر جمال بدر

د. السيد عطية أبوالنجا

عن منشأة المعارف بالإسكندرية صدر فى عام ١٩٨٩ ديوان « نبضات وومضات » للشاعر جمال بدر . والرغم من النجاح الملموس الذى حظى به الديوان فى نيويورك حيث يعيش صاحبه لم يحظ فى مصر بتقييم أو تعريف ، باستثناء إشارة موجزة إلى صدوره فى الصفحة الأدبية من جريدة الأهرام ، وكلمة رقيقة فى « أخبار اليوم » ، ولا أدرى إن كان هذا الصمت يرجع إلى الأزمة التى يعانى منها الشعر الحديث فى معظم بلاد العالم أم يرجع إلى بعد الشقة بين صاحب الديوان وبين مصر التى اضطرته ظروف عمله إلى مغادرتها منذ ثلاثين عاما ، فالمثل الفرنسى يقول : « الغائبون دائما مخطئون » .

ويتمتع الدكتور جمال بدر باسم مرموق فى مجال القانون ، وله مؤلفات فى القانون نشرها باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية ، كما كتب مقالات أدبية جمع عددا منها فى كتاب نشرته سلسلة « اقرأ » تحت عنوان « مختارات أدبية وتاريخية » . ويتقن شاعرنا أربع لغات هى العربية والإنجليزية والفرنسية إلى جانب التركية التى تعلمها من والدته ، وقد مكنته معرفته بتلك اللغات من الإطلاع على التراث العربى الإسلامى وعلى الكثير من المؤلفات الغربية ، ويبدو أثر ذلك واضحا فى شعره الذى يتميز بجزالته وغزارة فكره وعمق مشاعره وصدق أحاسيسه وجمعه بين القديم الرصين والحديث المبتكر . وفى كلمة استهلالية وجيزة يقول لنا جمال بدر أن ديوانه يضم مجموعتين : « نبضات » التى ظهرت فى ١٩٦٤ ، و « ومضات » التى صدرت فى ١٩٧٧ ، كما يتضمن مختارات مما نظمه منذ ذلك الحين . وليت الشاعر وضح لنا اين تنتهى « النبضات » وأين تبدأ « الومضات » ، ولكن القارىء يلمس على كل حال فى قصائده تطورا واضحا ، فهى فى قسمها الأول تدور فى فلك المرأة وتتغنى بجمالها الحسى الذى تصوره فى لوحات بديعة تجمع بين الصوت والضوء والعطر والحركة ، وتصور وقع هذا الجمال على الشاعر المفتون الذى يرى أن المرأة هى الأصل وان الطبيعة هى الصورة التى تحاول تقليدها ، فهو يقول فى قصيدة « الأصل والصورة » (ص ١٧) .

وبريق ثغرك ان تبسم دونه ألق الغدير
وتلؤلؤ الطل الندى ضحى على زهر نضير
فى عودك المياس من معنى الرشاقة والفنون
ما ليس فى روض تميس وتنثنى فيه الغصون

وفى قصيدة « عيناك » يقارن الشاعر عيون الحبيبة بواحة يرتوى منها قلب العاشق بعد شدة الظمأ وطول العذاب ، وبلؤلؤتين فى جيد الجمال .

وفى قصيدة « شارع سعد زغلول » (ص ٣٦) لا يرى الشاعر سوى فتيات ساحرات يمشين مختالات فى ذلك الشارع الرئيسى بمدينة الاسكندرية فيقول :

للحسن فيه كل يوم معرض جم الصور
من كل هيفاء القوام يزين مقلتها الحور
تخطو بجيد أتلع كالظبى روّع أو نفر
تزهى بتاج الشعر فوق جبينها الصلت الأغر
تمشى منغمة الخطى كاللحن يسرى فى وتر
ما فرع بانة اكتسى برد الملاحة واتتزر ؟
ما نسميه هبت محملة بانفاس الزهر ؟
ما خيط نور شق أردية الدجى بعد السحر ؟

ونلمس فى هذه الأبيات تأثر الشاعر بالتراث ، فهو يستخدم معجما تقليديا وصورا بيانية مألوفة مثل الجبين الأغر ، وحور العيون والقوام الذى يشبه غضن

البان ، ولكنه يستخدم هذه المادة التقليدية فى رسم لوحة جميلة تجمع بين الضوء (الجبين الأغر ، خيط الضوء) والعطر (أنفاس الزهر) والصوت (اللحن) والحركة (أفعال الحركة : نفر ، سرى ، شق) .

ومعظم قصائد المجموعة الأولى عمودية ، وكثيرا ما تـذكرنـا بكبار الشعراء الأقدمين ، وكأن الشاعر يعارضهم ، كما الحال فى قصيدة « يأس ورجاء » التى يخاطب فيها قلبه قائلا (ص ٣٢ — ٣٥) :

يا أيها القلب قد ساءت بك الحال
ولم تزل لك أهواء وأمال

ولكن هذه القصائد التقليدية لا تخلو من المعانى الطريفة والصور المبتكرة ، مثال ذلك قصيدة « الأحلام البيض » حيث يفاجئنا الشاعر بترنمه بشعر الحبيبة « الأبيض » المصفوف فوق رأسها كتاج من لجين :

شعرك المصفوف هالات ضياء
حول هذا النجم درىّ الشعاع
(ص ٨٤)

ولعل القصيدة كلها غير مسبوقة فى تغزلها بشعر تعمدت صاحبته الحسناء الا تخفى شيبته المبكرة بخضاب :

كم تغنى الناس بالشدو الذهب
أو بفرع كسواد الليل حالك
لو رأوا شعرك اكليل شهب
ملأوا بالشعر محراب جمالك

وفى هذه الابيات تظهر نغمة جديدة لا تزداد وضوحا فى المجموعة الثانية من أشعار جمال بدر فهو حين يتغنى بجمال المرأة ، يعطى لهذا الجمال معنى صوفيا ، فالشعر هالة من النـور ، والجمال محراب .

وتتميز المجموعة الثانية عن المجموعة الأولى بتنوع موضوعاتها ، ففيها يحدثنا الشاعر عن نفسه ، ويصف لنا حنينه للوطن الذى غادره منذ سنوات عديدة ، ويحدثنا عن قسوة الوحدة وعذاب الإغتراب ، كما يصور مناظر الطبيعة الخلابة فى لوحات بديعة . وهو إذ يحدثنا عن الحب وعما يثيره فى نفسه من عواطف مشبوبة ، يرسم للمحبوبة لوحات بديعة تجمع بين الصوت والضوء والعطر والحركة ، ولكنها تختلف عن قصائد المجموعة الأولى باعتمادها على موسيقى الكلمات التى توحى بالرقة والهدوء والوداعة ، وللتدليل على ذلك يكفى أن نقتبس الأبيات التالية من قصيدة « هندية » (ص ١٠٧) :

قدك الفارغ فى السارى ، تبدى
فتنة تخطر فى جزر ومد
قدم رفت على الأرض كما
لثمت ريح الصبا صفحة خد

فالشاعر فى هذه الأبيات يقارن ، كعادته ، المرأة بالبحر الذى تهدأ أمواجه وتثور ، كما يصور حفيف ثوبها ووقع أقدامها وحركة أعطافها ، وهو يستعين فى ذلك بألفاظ رقيقة موسيقية تتابع فيها حروف التاء والراء والدال :

فتنة تخطر فى جزر ومد

أو حروف التاء والدال والصاد والثاء :

لثمت ريح الصبا صفحة خد

ونجد أمثلة كثيرة لهذا الجناس بين الحروف alliteration فى قصيدة « المدينة المسحورة » حيث تتكرر حرف السين والشين والراء .

وسورها العاجى ذو الابراج يعشى بصرى
يشع نورا وهو منى دون مرمى حجر (ص ١٠٥) .

ونجد مقالا أخر لذلك فى قصيدة « سؤال وجواب » حيث يتكرر حرفا الميم والنون :

لا تمنينى بما لم تنتوى أن تمنحينى
(ص ٢٠٣)

وقد تتكرر حروف العلة الممدوة فى كلمات متعاقبة :

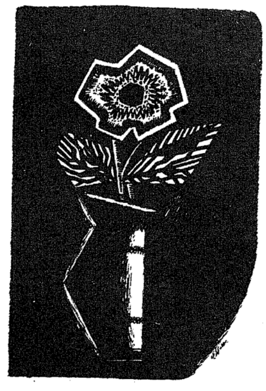
لابدلى يادرتى أن تمتلى منك يدى

وتواكب موسيقى الأبيات صور مبتكرة وتشبيهات طريفة ، ففى قصيدة « جزيرتا الزبرجد » يقارن الشاعر عينى الحبيبة الخضراوين بجزيرتى زبرجد قائلا : (ص ١٠١) .

قصيتان خلف بحر ليس تدريه الظنون
أمواجه فى صخب يوما ويوما فى سكون
شطآهما بر الأمان
يرويهما نبع الحنان
اليهما ريح الهوى ساقت بقايا زورقى
وفيهما سعادتى لاحت كحلم زئبقى

فنحن نجد فى هذه الأبيات صوراً مألوفة تتردد فى ديوان جمال بدر ، فالمرأة هى الماء والنبع الحنون وهى البحر الذى يهدأ يوما ويثور يوما آخر فيعبث بزورق أمال العاشق ، ولكننا نجد فيها أيضا عبارة غريبة تثير فى نفوسنا مشاعر غامضة ، هى « الحلم الزئبقى » الذى لا يستقر على حال ، فالشاعر يبدو هنا وكأنه « خمارويه » الذى كان ينشد النوم فى سرير يتأرجح على بحيرة صغيرة من الزئبق ، ولعل هذا الحلم الزئبقى يدور حول المحبوبة ، اذ يرمز الزئبق أحيانا إلى المرأة ، ولعله يعبر عن رغبة الروح فى التحرر من قيود الجسد ، فالزئبق يرمز أيضا إلى الخلاص ، وهو الذى ينقى الذهب ويثبته ، والشاعر هو « الباحث عن الذهب » (انظر قصيدة : الباحث عن الذهب ، ص ١٦٣) .

وفى قصيدة « وبار » صور مماثلة مثل



« الظلال الزبرجدية » (ص ١١٨) .

ومن أبدع الصور التى وجدناها فى هذا الديوان وصف لبحيرة « ليمان » فى مدينة جنيف (ص ١١٢ — ١١٤) ، التى شاهدها الشاعر فى الخريف ، وعلى شاطئها أشجار تجردت من أوراقها وأصبحت فروعها مثل ذراع مقطوعة أصابع اليد تبتهل إلى السماء :

وعلى الضفاف اصطفت الأشجار صامدة تعانى
مقرورة والريح تعوى حولها فى كل آن
وغصونها الجرداء تلتمس الضياء
كذراع أجذم مدها نحو السماء .

ويتأمل جمال بدر البحيرة وقد خلت من الشراع ، بينما إنكمش طيرها ويحس الشاعر بالخواء والضجر :

فسآمة دبت إلى القلب الخواء
وجهامة جثمت على صدر الفضاء
وشتاء نفسى يابحيرة مثل فصلك ذا الكئيب
روحى كطيرك عاقها الإعصار عن أفق رحيب .

فعلى غرار قصيدة « الأصل والصورة » التى تنتمى إلى المجموعة الأولى ، توحى هذه القصيدة بأن الطبيعة مرآة للإنسان ، ولكنها تتميز بان المنظور الخارجى يمتزج فيها بالمنظور الداخلى فى تراسل correspondance يذكرنا بقصائد بودلير ، وهناك أمثلة كثيرة لهذا التراسل فى قصائد المجموعة الثانية التى تصور الوحدة والخواء ، ففى قصيدة « صمت » يضيق الشاعر ذرعا بالصمت الذى يحيط به فيملأ أيامه خواء و « عمقا يلد اليأس » (ص ١٤٤) . وعندما يرتوى الشاعر من نهر الحب ، يستحيل جدب حياته إلى جنة خضراء وتحلق روحه فى آفاق رحيبة :

جدبى استحال إلى اخضرار
واكتسى روضى زهورا
لما خطرت على ثراى جعلت من حزنى حبورا
وغدا وجودى فى وجودك سلما نحو السماء
هيا نصعد فيه مبتعدين عن دنيا الفناء

وفى قصيدة انتصار (ص ١٩٨) يحدثنا الشاعر عن نشوة الروح بعد أن أصبحت بستانا أينع وازدهر عند التقائه بالربيع :

يستكن الزهر فيها فإذا جاء الربيع
رفلت منه غصون الأيك فى ثوب بديع

وعندما تتحرر الروح من قيود الجسد ، تحلق فى آفاق بعيدة وتنهل من نخر الخلود ؛

كم سعدنا
ومعا فوق الذرى من لذة الروح خطرنا
وبنينا جسرنا للنور من طين الجسد
وعبرنا نحو آفاق قصيات الأمد
فى تلاشى بعضنا فى بعضنا ذقنا الخلود
وحوينا فى كيانينا معا سر الوجود

وهكذا يفنى الجسد ويتلاشى ويصبح سلما أو جسرا ترتقيه الروح وهى تحلق فى سماء المعرفة وتصبو إلى الخلود . وكثيرا ما يرمز الشاعر إلى هذه النزعة الصوفية باشارات وتعابير قرآنية ، فهو

يقول في قصيدة « الأعراف » (ص ١٧٢) :

ليت أن النار من حولى برد وسلام
غير أنى لست إبراهيم بل بعض الأنام

وفى قصيدة « صمت » يلمح الشاعر إلى قصة ثمود والنبى صالح فيقول :

صيحة وانهار ما شادت من الصخر ثمود
أين منى اختها تهدم أسوار الجمود
فتوافى من وراء الغيب أنغام رقيقة
تسبح الروح على أمواجها نحو الحقيقة

وفى قصيدة « فراق » (ص ١٤١) يقول جمال بدر

للحب أيام قصار
ولآن سار بك القطار
واظل وحدى فى المدينة خائفا أترقب
كالطفل يترك فى الظلام وحوله ما يرهب

كما يحاول الشاعر التعبير عن خلجات نفسه من خلال رموز يستلهمها من الأساطير العربية والإسلامية والغربية ، فهو يروى لنا قصة « المدينة المسحورة » (ص ١٠٤) والكنز المخبوء (ص ١٩٣) ، كما يخصص لأسطورة وبار ثلاث قصائد ، ووبار مدينة مسحورة لا يدخلها الا الموعود ، فقد انقطعت دونها السبل بعد أن كانت تسكنها أمة من العرب البائدة ، وقيل ان سكانها من الجن ولا يدخلها إنسى إلا أصيب بالخبل (انظر ياقوت : معجم البلدان) ، وأصبحت وبار على ألسنة شعراء الجاهلية مثل الأعشى أو شعراء الإسلام ، مثل الفرزدق والمتنبى ، مضرب المثل فى الشيء الذى لا يهتدى اليه ولا يمكن بلوغه ، ولكن وبار عند جمال بدر رمز لمثال أعلى يصعب الوصول إليه ، ونعيم تتشوف روحه لبلوغه وتتعذب قبل أن تحظى بمعرفته خلال لحظات خاطفة .

ومن القصص التراثية التى يعالجها جمال بدر بنفس الطريقة نكتفى بالإشارة إلى خاتم سليمان ومصباح علاء الدين (قصيدة الخاتم والمصباح ، ص ١٨٢) ، ومن الأساطير الغربية التى استلهمها الشاعر اسطورة مدينة طروادة التى يرى فيها رمزا للحبيبة ، فهى عزيزة صعبة المنال تصد كل من يحاول الإقتراب منها :

ألف شراع نشروا من أجل وجهها الحبيب
وفى فؤادى لك يافاتنتى ألف وجيب

وفى قصيدة « خلوة » يرتقى الإنسان ، بفضل الشعر ، إلى مصاف آلهة الأولمب ، فالشاعر يختلى بربة الشعر مينرفا على ضفاف النيل ويهمس لها بشعر يسلب لبها . وفى قصيدة « جزيرتا الزبرجد » يلمح جمال بدر إلى أسطورة « الجزة المذهبة la toison d'or التى رواها هوميروس ، والتى تمنح صاحبها قوة خارقة ، ولا ينالها إلا « جازون » بعد أن يجتاز الكثير من المخاطر ويتعرض مرارا للموت ، ويتمنى الشاعر أن يلتقى بمعبودته ، حتى ولو تعرض هو الآخر للموت :

عمرى أن أبذله كى القاك ترخص الهبه
أسطورة أنت كتلك الجزة المذهبه
(ص ١٠٢)

وهكذا تغلب النزعة الروحية على أشعار المجموعة الثانية ويتخذ الحب فيها معنى صوفيا بعد أن تجاوز الشاعر مرحلة الشباب التى كانت المرأة فيها شغله الشاغل ، فبعد أن كان يصف فى المجموعة الأولى من أشعاره جمال قوام المرأة ورشاقتها وحلاوة تقاطيعها وما يثيره حسنها وعبيرها وتهاديها فى نفسه من أحاسيس عارمة ، أخذ يتغنى فى المجموعة الثانية بجمال المرأة الروحى ، ويرى فى الحب سلما وجسرا نحو النشوة الصوفية التى يفنى فيها الجسد بينما تسبح الروح فى آفاق بعيدة . وباستثناء بعض القصائد التى تنتمى إلى شعر المناسبات يمكن القول أن ديوان جمال بدر قصة حياة متعطشة إلى الحب مفتونة بالجمال ، فهو « نبضات » قلب و « مضات روح » تصبو إلى التحرر من قيود الجسد والتحليق فى سماء المعرفة والإرتواء من نهر الخلود .









ظاهرة التناص في كتاب الأمكنة والتواريخ

مفرح كريم

تثير مدارس النقد الغربي الحديثة ، كالبنيوية والشكلية والألسنية وما وراء الألسنية ، جدلا شديدا حول الحداثة ، وتدعى أنها قد امتلكت المنهج السحرى الذى بوسعه أن يفسر الظواهر الأدبية المختلفة فى ضوء الاهتمام بمناهج وأساليب العلوم الإنسانية المختلفة (١) بل وفى ضوء العلوم الطبيعية أيضا ، وذلك بهدف الوصول إلى نقطة جوهرية فى النص الأدبى تفسر من خلالها بقية النقاط أو الأنساق المختلفة فى العمل الأدبى ، مثلما تفعل البنيوية . أو فى الاهتمام المبالغ فيه بالشكل وبالأنساق اللغوية التى ترفض ما عداها من أنساق تاريخية أو جمالية ، كالشكلية والألسنية ، وقد أثرت هذه المدارس على الفكر النقدي العربي وعلى المبدعين العرب على حد سواء إلى الدرجة التى أصبح فيها البحث عن الحداثة . فى حد ذاته — هدفا يسعى إليه الأدباء والمبدعون ، سواء توافق ذلك مع منطلقات الفكرية أم لا ، مما دفع بعض النقاد إلى مناقشة هذه الظاهرة والوقوف أمامها طويلا .(٢) .

ويهمنا هنا حركة الإبداع بالدرجة الأولى ، لأن الأعمال الإبداعية هى التى تكون التيار الرئيسى فى حركة الأدب عند أمة ما ، وقد ظهرت أعمال إبداعية عربية كثيرة وكان منطلقها الأساسى السعى نحو تأسيس حداثة جديدة فى الفكر ، وفى طرائق التعبير الأدبى ، وقد كتب أغلب هذه الأعمال تحت تأثير الفكر الغربى مما جعله المدخل الطبيعى لدراسة هذه الأعمال ، ولعل ديوان [كتاب التواريخ والأمكنة] للشاعر عبد العزيز واحدا من أكثر الدواوين الشعرية التى صدرت مؤخرا تأثرا بهذه الأفكار ، وتعبيرا عنها فى نفس الوقت ، وسوف تظهر لنا من خلال هذا الديوان — واحدة من أهم الأفكار التى أشاعتها المدرسة الألسنية ، ونعنى بهذه الفكرة فكرة [التناص] .

ولا بد لنا من الامساك ببداية الفكرة ، حينما عرض باختين أفكاره النظرية حول نقاط الالتقاء بين ما هو ايديولوجى وما هو أدبى ، ويبدأ هذا بالربط بين الفكرة والدليل المادى عليها وهو اللغة ، فقد قال أنه [لا توجد ايديولوجيا إلا إذا وجدت لغة ، أى مجموعة من الدلائل ، والعكس صحيح ، وحين وحينما دليل ، توجد ايديولوجيا] ثم انتقل إلى القول بأن اللفظ هو الوحدة الدنيا لالتقاط الفكرة [فاللفظ يتميز بحركيته التواصلية باعتباره سلوكا ، انه المجال الأولى من أجل استثمار الايديولوجى] إنه لا توجد تجربة خارج شكل الدلائل ، وبعبارة أخرى [ليست التجربة هى التى تنظم التعبير ، وإنما التعبير هو الذى ينظم التجربة [وقد استطاعت جوليا كريستيفا أن تستفيد من المنطق النظرى الذى قدمه باختين للوصول به إلى فكرتها حول المعرفة الحديثة التى تتكون من الحوار بين علم النفس فى أحداث مراجعاته وكافة العلوم التى توصلت اليها التصورات البنيوية التى تعاملت مع النص داخل سيميائيات التواصل ، وأطلقت لفظ [التناص] على هذا الحوار ، وهو ما يطابق مقولة باختين عن [التفاعل اللفظى] حيث يعرف هذا التفاعل بأنه [ليس التواصل اللفظى المباشر ، أو الصوت المرتفع بين شخص وآخر ولكنه كل تواصل لفظى يجرى على شكل تبادل الأقوال ، أى شكل الحوار] (٣) .

وهى تعرف مصطلح [التناص -In terex Tuality] بأنه [هذا التداخل النصى الذى ينتج داخل النص الواحد ، بالنسبة الذات العارفة] ويكون هذا التداخل بين الذات والموضوع ، كما أن هذا التداخل يكون بين النص والتاريخ كما يكون بينه وبين نص قد يكون معاصراً .

[إن التناص هو المفهوم الوحيد الذى سيكون المؤشر على الطريقة التى بواسطتها يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه] (٤) ويقدم ناقد آخر هو ميشيل أريفى تعريفا اكمل [إنه مجموع النصوص التى تدخل فى علاقة مع نص معطى ، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة] (٥) فالشاعر العربى عندما يشير إلى الأطلال فى قصيدة فإنه إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس الذى تحدثنا عنه القصيدة ، وإنما يشحنها بكل ما حملته القصائد السابقة عليه من معان ودلالات ، بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا فحسب . وإنما منهجا فى الكتابة ، وموقفا من العالم ، ورؤية للإنسان ، وهكذا الحال بالنسبة للحديث عن الراحلة أو الخيمة . (٦) .

وهكذا نجد ان التناص يعنى ادخال النص الأدبى دائرة التاريخ ، وإقامة جدلية مع النصوص السابقة واللاحقة ، والمعاصرة طبعا ، وحينما يدخل مع النص هذه الدائرة لابد له من أن يحافظ على استقلاليته ، بمعنى أنه لا يتشابه مع النص الآخر ، ولا يأخذ منه ، وإنما (يتجاوز) معه بحسب تعريف باختين السابق ، ولابد له من البناء الداخلى الخاص والمتكامل ، والذى يحيله إلى وحدة كلية ، فالنص إذن — من خلال تحديدات بارت — مجال منهجى لا يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية ، فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائى من المعانى والدلالات ، والتناص هو الذى يهب النص قيمته ومعناه ، ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشارى ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها ، ولكن أيضا لأنه هو الذى يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما (٧) .

ووظيفة التناص هى التأكيد على أدبية الأدب ، ودوره يتمثل فى خلق مرجع ثابت وفى ايجاد نوع من الشفافيةبين النصوص وأصحابها تلغى الحواجز التاريخية ، وبالتالى فإن هذه الوظيفة المزدوجة للتناص — المعرفية والجمالية — تعطينا امكانية وضع العمل الأدبى داخل تقليد أدبى ، وإلى الإحالة الواقعية أو الخيالية للكلمات إلى واقع خارجى .

ها هو يمضى من وطأة جسده إلى هجير النوم
يؤرخ لمعرفة تتجاوزه ،
فتشير عليه :
مرة بأبى ذر
ومرات بلينين والحلاج والسهروردى

فهل يختار المسافة الإلهية بين (الطواسين) و (المانيفستو) ؟ (٨) ما الذى يجمع بين هذه (المعرفة) ؟ هل هذا تجسيد للتناص ؟ بمعنى آخر . هل هذا نصى تناصى ؟!

للإجابة على هذه الأسئلة ، علينا أن نسبر غور هذا النص — الديوان ، محاولين الوقوف على المعنى ، لعكس ما يفعل الألسنيون ، فهم يسوون بين الأثر الأدبى وأى أثر لغوى ، حتى ولو كان هذا الأخير مما ينتسب إلى طبقة من الكلام المغلوط أو العشوائى ، كلا الأثرين عند الألسنية مجموعة من الجمل قابلة للدراسة والتنسيق واصطناع ألوان التوازن .

ولنبدأ من منطقة [النفى المؤقت] كما أطلق عليها الشاعر ، هذه المسافة بين الظل والجسد التى كبر حتى تتحول فراغا ومتاهه :

وكانت المسافة تتسع بين الجسد والظل ،
وتضيق — عادة — فى الاتجاهات الأخرى ،
فيمارس نفيه المؤقت .
كصيغة بديلة لما يمضى إليه . ص ١٢ .

وهو يطلق عليها أيضا [الصيغة البديلة] للمستقبل الغيريقينى والذى لم يأت بعد ، وهذه (الصيغة البديلة) وهذا (النفى المؤقت) هما اللذان يجعلان الشاعر — ونحن معه — يتذبذب بين لينين والحلاج ، أو بين (الطواسين) و (المانيفستو) . وهذا الضياع الذى يسميه الشاعر [النفى المؤقت] هو تعبير عن الحيرة الايديولوجية العامة **التى تكتنف حياتنا والتى تجعل (الجوع يتخذ شكل سحاب) ص ٩١ ، وهذا الضياع أيضا هو الذى يجعل الشاعر يدرك**

ألا عاصم من أمر جسمى
فتميد الروح كالإسفنج
لتشى بأسماء من خانوها

وهو أيضا الذى يمكن أن يفسر لنا تلك الدعوة العقيمة إلى الاكتفاء الذاتى وعدم الاستفادة من منجزات العلوم الحديثة . تحت دعاوى كثيرة ، أهمها على الإطلاق ، أن هذه العلوم كافرة ، ولا يصح لنا أن نأخذ بها أو نستفيد منها ، وقد شكل الشاعر هذا الموقف تشكيلا بالغ الدلالة :

أنحت من فراغ الضوضاء امرأتى واستريح
أقول : كونى
. . . فأكون . ص ٩٢ .

فإن الشاعر ينحت من ذاته امرأته الخاصة ، ويكتفى بها عن نساء العالمين . فى حين أن التاريخ لا يرحم من يتخلف .

وفى زمن ليس لنا ،
كان التاريخ يرصد آلية الدخول إلى تضاريس تعبه
خروج من ذاكرة الورق / دخول فى بديهة الجرح
لكنه كان يعرف أن كل ذاكرة هوية (وكل هوية شرك)
ان التاريخ امرأة تصهل ،
وان للجسد حدودا .
فيقترب به التعب من خطوة تتناءى ص ٦٨ .

هذا الانفصام الحاد بين التاريخ والواقع ، بين الفعل الماضى والفعل المضارع ، بين الذاكرة والفعل ، هو الذى يملأ مسام قصائد هذا الديوان ، ويمكن للبعض أن يطلق عليه [البحث عن هوية [هذا الضياع الذى يتجسد فى صورة الإدراك الجمالى الدال ، هو الذى يعطى الشاعر صورة مثل هذه :

يخرج من هيئة الصلصال

متوكئا على ذاكرة يهس بها على أشيائه

ومرتديا — تحت سرته — قناعا ص ٢٣ .

فالشاعر يدرك أننا حينما فتحنا أعيننا على عالم متقدم ، فكأننا قد خرجنا من طينة الخلق من جديد ، ولكننا — هذه المرة — نستند على ذاكرتنا ، ونضع على وجهنا قناع الحضارة القديمة ، ولكن . هل ندرك وضعنا الحضارى الآن ؟ ونقارن بيننا وبين بقية العالم ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه هذا الديوان .

وعالم الشاعر متسع الأبعاد ، مترامى الأطراف ، مما يدفع بالرؤية إلى الاتساع ، والعبارة إلى الضيق ، ومما يسقط الخاص فى دائرة العام ، والعام فى شباك الخاص ، مما يلغى الحدود بين الأمكنة ، ويحول الأزمنة كلها إلى زمن واحد ، ففى قصيدة واحدة هى [الغريبة الزخارية] ص ٢٧ نجده يذكر من الأماكن شبرا ، بابل ، شعاب قريش ، الفسطاط ، القيراون ، القلعة ، وهو يؤكد هذا فى نفس القصيدة :

وها هو يرتدى تاج المكان ، ويجالس ظله على الرصيف

المقابل ، فتتزين له مملكة الصدأ حين يحاصره

الفضاء بين برودة القصدير والحائط الجيرى ،

فلا يكون خلاء سوى إلى الله

أو

إلى الجنون . ص ٣٢ .

وهو ينتقل فى نفس القصيدة بين [القرمطى الذى يموت بحد جسد لم يشهر بعد] وبين (المماليك فى صحن القلعة] وبين [العسكر فى أجهزة الإعلام] مما يجعلنا نستقرىء العلاقة التى تجمع بين هؤلاء ، فالمماليك يواجهون الذبح فى القلعة ، والقرامطة يثورون من أجل حرية الجسد ، والعقلية العسكرية تطلق المقولات الجاهزة من أجهزة الإعلام ، وتمنع المطر الحقيقى من السقوط لأرواء ثقافتنا العطشى ، كل هذه الفئات تعانى شيئا واحدا ، وتقف فى خندق واحد ، وتدافع عن مبدأ واحد ، وهو الحرية فى صورها المختلفة ، وإذا كانت الحرية هى الإشكالية الكبرى فى ثقافتنا العربية ، فانها فى نفس الوقت المحك الحقيقى للفعل ، والفعل يتمثل فى قول الرب للكعنانى [الشاعر] .

فامض أيها الكنعانى إلى جرح يسعك

يضيق عليك التيه ص ٧٠ .

فإن انكماش حجم التيه ، بل والقضاء عليه ، يتمثل فى هذا الأمر الربانى الشعرى بأن نواجه جراحنا ، ولا نفر منها ، وهذا هو المبرر لأن يقتبس الشاعر من الكتاب المقدس :

بلا دسم الأرض يكون مسكنك

وبلا ندى السماء من فوق ص ٧٠

بل هو الدافع لاستدعاء البيت الشعرى الشهير

هل غادر الشعراء من متردم ؟!

وهو نفس الوضع الذى يتمدد بين عروق الشعراء جميعا :

أن يتوجع الكنعانى من المنون وريبها ،

أن تختلط على الخنساء هامتان ، فتتساءل :

صخر ، أم خليل الوزير ؟!

هذا الربط القوى بين الأنساق الفاعلة فى النص هو الذى يعطيه المجال المنهجى الذى لا يعرف النهايات والذى لا تحده التقسيمات ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية — بحسب بارت — كما انه فى نفس الوقت ، يجعل له شرعية للتواجد كحلقة فى سلسلة طويلة ، هو من معدنها ، ولكنه يتمتع باستقلاله النسبى دون أن يفقد ارتباطه بها ، ولكنه يعتبر الحلقة المعاصرة والأخيرة منها ، والتى يبقى مكانها شاغرا بدون تواجد هذا النص . ◆

الهوامش

١ — د. السيد فضل — موقف من الشكلية — مكتبة الانجلو . ١٩٨٩ . ص ٤٤ .

٢ — أنظر على سبيل المثال ، د. عبد السلام المسدى . الأسلوبية والأسلوب . نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب . الدار العربية للكتاب . ليبيا . ١٩٧٧ . وكذلك د صلاح فضل ، علم الأسلوب . مبادؤه واجراءاته . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٥ . وكتابات : شكرى عياد ، نبيلة ابراهيم ، كمال أبو ديب ، ريمون طحان .

٣ — أنور المرتجى . سيميائية النص الأدبى . دار افريقيا الشرق . الدار البيضاء . ١٩٨٧ ص ٥٠ — ٥١

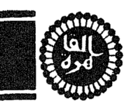
٤ — المرجع السابق . ص ٥٦ .

٥ — المرجع السابق . ٤٦ .

٦ — د. صبرى حافظ . التناص وإشارات العمل الأدبى . مجلة الف . العدد الرابع . ربيع ١٩٨٤ الجامعة الامريكية — القاهرة — ص ٢٣ .

٧ — المرجع السابق . ص ٢١ .

٨ — عبد العزيز موافى — كتاب الأمكنة والتواريخ — الهيئة العامة بقصور الثقافة — القاهرة — العدد ٦ . ص ١٢ .



أدب أمريكا اللاتينية

ابتهال سالم

« أدب أمريكا اللاتينية » كتاب من تأليف سيزار فرناندت مورينو وترجمة أحمد حسان . ولقد بدأ المؤلف كتابه بسؤال عن ماهية أمريكا اللاتينية .

فما هى أمريكا اللاتينية ؟ ولماذا نسميها لاتينية ؟ يقول « مورينو » .

لقد بدأت اللاتينية فى إقليم الليسيوم ، وهو إقليم صغير مجاور لمدينة روما ، وأخذت تنمو فى دوائر متحده المركز على طول التاريخ .

ضمت أولا : أيطاليا كلها ، ثم أتسعت بعدها للجزء من أوروبا الذى استعمرته الأمبراطورية الرومانية لتعود فتقتصر على البلدان والمناطق التى تتحدث بلغات مشتقة من اللاتينية ، ثم لتنتقل أخيرا إلى القارة الأمريكية التى كان أولئك الأوربيون قد اكتشفوها واستعمروها .

على هذا النحو تصبح أمريكا اللاتينية هى الحلقة الرابعة فى ذلك التوسع المدهش . ومن بين الدول التى حققت اكتشاف القارة الجديدة وغزوها واستعمارها ، كانت ثلاث منها لاتينية لغويا : أسبانيا ، البرتغال ، فرنسا .

ومن ثم فإن أشمل مفهوم تاريخى للإقليم يجب أن يضم كل أراضى القارة الجديدة التى سكنتها تلك القوى المعارضة فى مجموعها لأمريكا الأنجلو سكونية المتمركزة فى الشمال .

أما بالنسبة للتركيب الحالى لأمريكا اللاتينية فإن خوسيه لويس مارتنيث » يشير إلى أنه شىء أكثر تعقيداً من النسق البسيط الذى ظل حتى منتصف القرن ، فقد بقيت هى المجموعة الأصلية المكونة من إحدى وعشرين دولة هى [الأرجنتين بوليفيا ، البرازيل ، كولومبيا ، كوستاريكا ، كوبا ، تشيلى ، جمهورية الدومينيكان ، أكوادور ، جواتيمالا ، هايتى ، هندوراس ، المكسيك ، نيكاراجوا ، بنما ، بارجواى ، بيرو ، بورتريكو ، السلفادور ، أورجواى ، فنزويلا] .

إلا أن بورتوريكو ولايه حره منضمة إلى الولايات المتحدة ويحمل مواطنوها جنسية الولايات المتحدة .

وبعد عام ١٩٦٠ نشأت أربع دول جديدة هى : جامايكا ، بار بادوس ، ترينيدا ، توباجو ؛ تسود فيها اللغة الانجليزية ، وتكون جزءا من الكومنولث البريطانى .

والثقافة الأمريكية اللاتينية ثقافة خلاسيه بالتعريف التاريخى ، فهى محصلة التطعيم الأيبيرى الأول ، والإحلال المتزايد بعد ذلك للجذع المتعدد الأشكال للثقافات الهندية ـ الأمريكية ، مع الإضافة اللاحقة للعنصر الأفريقى ولرواسب الهجرات .

ونظراً لتنوع المكونات ، فإن إحدى المشكلات الجوهرية بالنسبة لأمريكا اللاتينية كانت وما زالت هى العثور على

الوضع الذى يعكسه الأدب فى سعيه لاكتساب لغة خاصة به ، ولتركيز مضمون فى لغة مستعارة بدرجة معينة وذلك داخل اطار سياسى غير موحد .

هذا السعى يحتدم ويصبح الصراع واضحا فى لحظات حرجة معينة من اكتساب الوعى : التحرر الرومانسى والحداثة والرواية الاجتماعية وأدب وقتنا الحاضر .

يقول « سيمون بوليفار » :

« نحن جنس بشرى صغير ، نملك عالما قائما بذاته ، محاطا ببحار مترامية ، جديداً فى كل الفنون والعلوم تقريبا ، رغم أنه ، على نحو ما ، قديم فى استخدامات المجتمع المدنى .

والخصوصية الأولى لأمريكا اللاتينية هى وجودها بوصفها كذلك ، أى بوصفها مجموعاً من واحد وعشرين بلداً تضمها روابط تاريخية واجتماعية وثقافية بالغة العمق تجعل منها وحدة بمعان كثيرة .

هناك مجموعات أخرى من البلاد ترتبط

بتاريخها وبجنسها بلغتها وبديانتها ، أو بأحلاف سياسية أو اقتصادية ، لكن ليس من المألوف أن تجتمع كل هذه الروابط ، وأقل من ذلك أن تكون السمات المشتركة كما هو حال أمريكا اللاتينية ، أقوى من إراده التمييز الفردى بينها وكذلك أقوى من الخلافات .

هذه الشعوب التى تفترش أكثر من نصف القارة الأمريكية ، غزاها واستعمرها الأسبان والبرتغاليون فى أوائل القرن السادس عشر ، ومنذ ذلك الحين احتفظ تسعة عشر بلدا منها باللغة الأسبانية ، وأحتفظ بلد واحد ، متسع باللغة البرتغالية وشهدت تاريخا وتكوينا ثقافيا ، وتطورا أدبيا .

ومن ناحية أخرى ، كانت توجد فى أمريكا مجموعات سكانية وثقافات أصلية وظروف جغرافية خاصة فى كل واحدة من مناطقها ، وقد فرضت على الناس والثقافات و الطبيعة ، نماذج أيبرية عامة تجند التهجين أو العملية الموحدة ، أى خلق جماعة من الشعوب نسميها أمريكا اللاتينية ، تتمتع بلغات ، وتكوين ثقافى ودين ، وتركيبه عرقية وبنيات اقتصادية وأجتماعية بالغة التشابه .

كل هذا المركب من الظروف الخاصة ، وإدراك المثقفين فى أمريكا اللاتينية انهم امتداد أمريكى لثقافات أوروبية وتعرفهم على جذور هندية فيهم ذات سمك وعمق متفاوتين ، والإحساس بأنهم جزء من جماعة تتكون من بلدان متماثلة فى جوانب عديدة ، كل هذا يمكن أن يفسر التساؤلات الملحة التى أعتاد هؤلاء المثقفون الأمريكيون اللاتينيون طرحها حول هويتهم ، وحول أصالتهم ، وطبيعة ثقافتهم .

وعلى طول القرن التاسع عشر ظل المفكرون الأمريكيون يتأملون بشكل متصل فى وجود أمريكا ، ووضعها ، ومصيرها .

أما فى القرن الحالى فسرعان ما سيتم الانتقال إلى الاستقصاء عن جوهر كل واحدة من القوميات الثقافية فقد كان انهيار أوروبا عند نهاية الحرب العالمية الثانية والوجودية التى كانت عندئذ فى أوجها ، فقد حفزا تلك الاستقصاءات حول وجود ومصير أمريكا وحول السمات المستقلة للثقافات القومية .

والآن ينشر الأمريكيون اللاتينيون أدبهم فى العالم ويتحدثون ويكتبون عن جوانب امتياز شعرائهم وروائييهم ، دون أن يشغلهم ما إذا كانوا يعبرون عن أمريكا أوعن بلدانهم المختلفة أم لا يعبرون .

إن الأدب الأمريكى اللاتينى للقرن التاسع عشر هو أدب فترة تدريب وتأهيل وكان لابد للتدريب الأول أن يكون التدريب على الحرية وعلى وعى الهوية .

كانت البلدان الجديدة قد أصبحت مستقلة رسميا ، ومن ثم ، طرحت ضرورة مد ذلك الاستقلال إلى مجال النفوس وضرورة تحقيق ما كان يسمى حينئذ باسم « الانعتاق الزمنى » وبالتالى خلق ثقافة أصيلة .

الشعر الجاووشى .

فى أواسط القرن التاسع عشر ظهر ما سمى بالشعر الجاووشى وهو ينتسب لجماعة الجاووشو فى الأرجنتين وهم طراز من رعاه البقر المتجولين الخلاسيين .

إن حياة التجوال التى عاشها شعراء الجاووشو ، واللهجة الفريدة التى عبروا فيها عن أنفسهم ومغامراتهم وحكمهم قد وجدت فى الأرجنتين وفى أورجواى ، وخلقت منهم سلسلة من الشعراء الذين حولوا تلك الميثولوجيا إلى إبداع أدبى فريد هو الشعر الجاووشى .

ومن الناحية الشكلية ، فإن هذه القصائد تعد ، مثل المواويل المكسيكية إمتدادا للموال الأسبانى القديم وتكتب فى أبيات ذات ثمانى مقاطع ، بإستثناءات قليلة ، وقد حققت القصائد الجاووشية انتشارا شعبيا ، وطبعت فى مئات الطبعات وكانت تقرأ حول النار بينما يدور على الحاضرين شاى (الماتى) وكان الكثيرون يحفظون مقاطع كبيرة منها عن ظهر قلب .

ويعتبر الأرجنتيان « إستانسيلادل كامبو » ، وخوسيه هرنا نرث من أشهر شعراء الجاووشى .

اشترك دل كامبو فى الحروب الأهلية فى بلده ، وكتب أشعار ا باللهجة الشائعة ، ولكنه مدين بشهرته لقصيدة « فاوست » . أما « خوسيه هرناندث » فقد عرف وتعلم الحياة الجاووشية بفضل الأعمال التى كان أبوه يديرها فى الريف ، وأعظم أعماله الجاووشو « مارتين فييرو » .

الحداثة

وفى طول التاريخ الأدبى لأمريكا اللاتينية ، سواء من التاريخ الاستعمارى أو تاريخ مابعد الاستقلال . لا توجد أى حركة أدبية أخرى تعادل الحركة المسماه بالحداثة ، فى كونها دليلا بالغ الوضوح على وحدة الآداب فى هذا الجزء من العالم .

وقد برز « داريو » الأرجنتينى ليصبح أعظم الشعراء المحدثين فى أمريكا اللاتينية ، وقد ظهر له ديوان « أناشيد الحياة والأمل » ، وبلية من المكسيك « سالفادور دياث » ، و « خوسيه تابلادا » ، ومن كولومبيا « جيرومو فالنثيا » ، ومن بوليفيا « ريكاردو فريرى » ، ومن أورجواى « خوسيه دودو » .

كانت الحداثة إذن ، بالنسبة لكتاب نهاية القرن فى أمريكا اللاتينية بمثابة إمتلاك للعالم ، لكنها كانت كذلك امتلاكا للوعى بالعصر . أذ أن مبدعى الحركة بتطلعهم إلى ماهو أبعد من الرومانسية الأسبانية المستهلكة ، أدركوا ، وربما بصورة غائمة أن العالم قد اجتاحه موجه ثورية هائلة من التجديد الشكلى ومن الحساسية ، وقد قرروا أن يشكلوا بتعبيرهم جزءا منها .

كانت الحداثة فى مجموعها ، حركة جماعية لأمريكا اللاتينية ، عنت بشكل أساسى تجديدا شكليا وإنتصارا كاملا للتعبير الأصيل وللحداثة وكانت محاولة قوية من أمريكا اللاتينية لأنه تشكل جزءا من العالم ومن العصر .

أما الأدب الأمريكى اللاتينى المعاصر الذى كانت بدايته عام ١٩٢٠ تقريبا . فكان فى مجموعه يمثل اتجاهين كبيرين شديدى الوضوح هما : الطليعية « والاهتمام الاجتماعى » .

هذان الاتجاهان قد شكلا ميلا جديدا فى الآداب المعاصره ، يوحد بين التجديد والتجريب وبين الحس الاجتماعى ، ويحاول تحقيق ثورة أكثر جذرية فى البنيات الاجتماعية ، وبنيات الحساسية والسلوك كما فى اللغة والأشكال الأدبية .

فى المسرح .

يرجع الفضل فى تحديث المسرح الأمريكى اللاتينى إلى بعض المؤلفين الدراميين فى تلك الفترة ، منهم على سبيل المثال الأرجنيان ، كونرادو روكسلو » وصمويل إيشلباوم . والتشيلى « أرما ندوموك » والمكسيكى شافيه فيساروتيا » .

وتلت جهود التجديد والطليعة اتجاهات هامة أخرى مثل مسرح نقد المشكلات القومية وتفسيرها والذى يمثله مؤلفون من أمثال البرازيلى « كلاوديودى سوزا » ، والمكسيكى « رودلفو أو سيجلى » والكوبى « خوسيه راموس » وأعضاء جماعة آريتو التى أسسها « إميليو بيلا فال » فى بورتريكو عام ١٩٣٥ .

ويواجه المسرح التالى على عام ١٩٤٠ ، إشكالية الانسان المعاصر وحدته وإفتقاده للأمان واضطرابه والنزعات التى تشكل مسؤليته تجاه العنف والظلم .

الشعر .

منذ عام ١٩٢٠ حتى أيامنا ، تظهر دفعات من الشعراء الجدد الذين يشكلون تيارا واسعا ، يعرف أولا بأنه شعر طليعى ، ثم بعدها بأنه شعر معاصر .

ومنذ العشرينات ظهر اتجاهان :

اتجاه أولئك الشعراء الذين يقومون برد فعل ضد جوانب معينة من الحداثة ، من أجل تصحيح التجاوزات أو العيوب ، ويسمى ما بعد الحداثة .

واتجاه آخرين أكثر جرأة ، أرادوا أن يطوروا ، مهما كانت النتائج ، اتجاهات الحداثة نحو الابداع الفردى وحرية الفنان ، ويسمى ما وراء الحداثة أو الحداثة المتطرفة .

ورغم ذلك ، ظهر مجموعة من الشعراء بالغو الأصالة مثل الكولومبين « بورفير يوبار خاكوب » ولويس كارلوس لوبث » — والأرجنتين « بالدوميروا مورينو وإيزيكى بانش ، والبورتوريكى » لويس توريس » .

الرواية

كانت فكرة خلق رواية قوية وأصيلة واحدا من أكبر الطموحات الأدبية لأجيال عديدة . وهناك لحظتا ازدهار للرواية فى أمريكا اللاتينية ، الأولى بين عامىّ ١٩٢٤ و ١٩٣٠ . والثانية رواج الرواية الأمريكية اللاتينية الذى يعود إلى سنوات الستينات ومازلنا نشهد تألقه .

الآداب المعاصرة :

وفور تجاوز الحداثة ، بلغت الرواية — فعليا — أهمية فريدة مع الروايات العظيمة للثورة المكسيكية (أناس الحضيض) « لماريانو أثويلا » التى رغم نشرها أصلا منذ عام ١٩١٥ ، لم تكتشف أدبيا إلا بدء من طبيعتها السادسة عام ١٩٢٥ وروايته « النسر والأفعى » وظل الزعيم » لـ مارتين لويس جوزما .

كما قدم الروائيون الارجنتينون مقابلا راقيا للدراما مثل الروائى « بنيتولينش » الذى ركز على النزعات الانسانية لشعب سهول البامبا و « ريكاردو جوير الديس » الذى يحول اللقاء مع الطبيعة إلى خيال شعرى فى روايته « دون سيجوند وسومبرا عام ١٩٢٦ .

كان الروائيون الذين خلقوا لحظة الذروه الأولى فيما بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٣٠ لا يتعدون ستة من الطراز الأولى ، متفرقين فى أنحاء أمريكا اللاتينية .



وليس غريبا أن تظهر دفعات جديدة بارزة من الروائيين والنقاد فى أمريكا اللاتينية ، يهدفون إلى الجديد فى اللغة والابتكار فى العالم الروائى .

نذكر على سبيل المثال بعض الروائيين المعاصرين :

البارجوائى : أوجستوروا باسطوس بروايته ابن الانسان عام ١٩٦٠ .

البرازيلى : « جوان جيمارايش روزا » بروايته « السرتون الكبير دروب .

الأرجنتينى : « خوان كارلوس أونيتى بروايتيه » حوض السفن و« تجميع الجثث » .

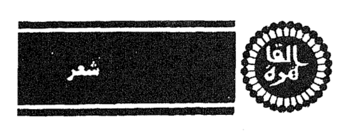
الكولومبى : جابر بيل جارسيا ماركيز بروايته « مائة عام من العزلة » .

وفى هذه الروايات جميعا نجد حرية اللغة والابتكار ، وتم فيها تجاوز النزعة الاقليمية التى تراجعت إلى الوراء ، لكن من بين أعمالها بلغ عمل واحد شهرة ليست أدبية فقط — بل شعبية أيضا فى لغات عديدة ، هذا العمل هو مائة عام من العزلة » « لجابر بيل جارسيا ماركيز » — إنه كتاب حب وخيال فيه كل شىء ، التاريخ والأسطورة والاحتجاج والاعتراف .

انه موهبة ، بقدر ما هو عمل العقل والروح ، هو أيضا سر القصص القديم الذى يأسرنا مرة أخرى ، هذا فضلا عن حصول الرواية على جائزة نوبل :

قصيدة للشاعر المارتينيكى » « إيميه سيزير » :

مرحى لمن لم يخترعوا شيئا
لمن لم يكبحوا شيئا أبداً
لكنهم ينجرفون منتشين
إلى جوهر كل الأشياء
جاهلين بالسطح
تتملكهم حركة كل الأشياء
لا تشغلهم السيطرة
لكنهم يلعبون لعبه العالم
شرر اللهب المقدس للعالم
لحما للحم العالم
ينبضون بنبض العالم نفسه .



النهر يجرى فى اتجاهنا

عبد المنعم رمضان

كيف تكتبُ عن أنبياء
إذا شئتَ
فأحملْ إطارك تحت ذراعيك
واذهبْ وحيداً إلى حافةٍ
ربما لا يخفُّ حنينُك للأمسِ
خذْ قدحاً واحداً من نبيذٍ
وخذ قدحاً ثانياً
بعدَه
هل تَفكِّرُ فيما إذا كان ثوبُك
مُتّسخاً ؟
لاتفكّرْ
وأنزلْ خيالك من راحتيك
إلى العشبِ
نمْ فوقه
واتسعْ مثل حبلىٰ

ومثل دمٍ يتهشّمُ قمْ
وإذا شئتَ
فارسمْ على ورقٍ
آفةً
أنت تعرف أن اعتياداتك اللغويةَ
قد لا تعينُك
فاحترسِ الآن
ضعْ خلف قلبك
مذبحةً للعصافيرِ
وابطشْ بكل الأحبّةِ
إن رغبوا فى غنائك
ارسم على ورقٍ
آفةً
ربما الآفة الصحراءُ
إذن فارسم الصحراءَ

اقتنصها من الكونِ
واحشُ بها فمك
الأبجديةُ مثل اللعابِ
تمضمضْ
ولا تدع الأوّلين
إذا ما مشت أرجلُ الوقتِ
فوقهمو

يفركون اشتهاءاتهم
بين كفيك
أنت الذى سوف تمشي وحيداً
ولا تجعل النخلَ يشبهُ ما كنت تعرفه
ألقه بذرة
ثم دعه ليكبر فى خجلٍ
واختلس كائناتك
خذ جملين
وبعضاً من الماعزِ
املأ فضاءك بالرملِ
والرعبِ
واترك على الأرض كلباً
يبصبصُ
هيءْ لكل الهواء الذى يتحركُ
أن يتساقطَ
مثل الحصى
وابتلع كلماتك
ليس الصدى سيِّداً مفرداً
إنه سادة آخرون
ولا تجعل البئر هشاً
فيرتبك المشهدُ الخلويُّ
تجهَّزْ
لأن يتبّدد ظنُّك
حول الرجال الوحيدين

يكفى إذن أن تدلَّ على رجلٍ
بعصاه إذا شئتَ
قد لا تدلُّ
إذن ف بخفيه
واملأهما بالفرائضِ
هل ستقدّر أن السماء
ترفّه عن نفسها
لن ترفرف فيها الطيوُر
ولكنها تتعذّبُ من بعدها المتسامى
عن الأرضِ



حاول إذن أن تكون سماؤك
خارجةً عن إطارك
أن تتجشّمها
فتحيطك أنت
وتسقط من إصبعيك
على الظل

تلتذ مثل الفريسة
حين تدوس عليها
وتركلها فى اتجاه الضيوف
يرونك تضحك
لا يصعدون على سلّمٍ
ييأسون
ويلقونها فوق هاماتهم
كى تقرَّ
ولكنها تتساقط فى سلّةٍ
ربما كان ظلك يسترها
فامتثل للوديعةِ
ثم تمخّطْ
عليك إذا ما ترنحّتَ
أن تختلى برسومك
سوف ترى شبحاً قادماً
إنه
إنه ◆







رحيل كاتب كبير

جراهام جرين وعالمه الروائى

احمد عمر شاهين

ليس الروائى الانجليزى الشهير جراهام جرين ، والذى توفى فى أوائل ابريل الماضى ، بغريب على القارىء العربى . فقد ترجمت إلى العربية بعض من أهم رواياته الجادة وغير الجادة ، وهو أول من استخدم هذا التقسيم لأعماله بين جاد ومسل . فمن رواياته الجادة قرأنا روايته الشهيرة القوة والمجد (١٩٤٠) ، مترجمة فى سلسلة الالف كتاب بقلم حسين القبانى سنة ١٩٥٦ ، كما قرأنا روايته قضية خاسرة (١٩٦١) . مترجمة بقلم صوفى عبد الله عن دار المعارف سنة ١٩٧٠ بعنوان الضياع ، ورواية الاميركى الهادىء (١٩٥٥) مترجمة فى سلسلة روايات عالمية ، والقنصل الفخرى (١٩٧٣) والتى صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام العراقية فى ترجمة عطا عبد الوهاب سنة ١٩٨٦ ، وفى رواياته المسلية كما يسميها ، قرأنا ترجمة للرجل الثالث ، والعميل السرى ، والخاسر ينال كل شىء ، كما قرأنا احدى مسرحياته الأربع التى كتبها بين ١٩٥٣ - ١٩٦٤ ، وهى مسرحية غرفة المعيشة مترجمة فى سلسلة المسرح العالمى التى كانت تصدر فى الكويت .

ورغم أنه كتب أكثر من ثلاثين رواية وعدة مجموعات من القصص القصيرة ، يمكننا القول أن ما ترجم له إلى العربية ، أضافة إلى أكثر من خمسة عشر فيلما ناجحا عرضتها الشاشة مأخوذة عن رواياته وقصصه ، يمكن أن تعطينا فكرة عامة عن عالم هذا الروائى والموضوعات الاثيرة لديه .

وجراهام جرين كاتب مقروء ، واسع الشهرة ، وربما هو أكثر الكتاب الانجليز المعاصرين انتشارا وترجمة واقبالا من القراء على أعماله .

ولد جراهام جرين سنة ١٩٠٤ ، ودرس فى مدرسة كان والده ناظرا لها طوال دراسته فيها ، ثم تخرج فى جامعة أكسفورد متخصصا فى التاريخ .

أثناء دراسته فى الجامعة أصدر ديوانا من الشعر سنة ١٩٢٥ بعنوان « أبريل الثرثار » ، ويصف اصداره لهذا الديوان بأنه عمل طائش ولم يطبع الديوان ثانية ولا يحب أن يذكره أو يشير اليه .

■بعد تخرجه عمل محررا مساعدا فى جريدة التايمز ، وكانت تداعبه فكرة أن يصبح كاتبا روائيا ليتخلص من الوظيفة التى تقيده ، ولينطلق إلى عالم أرحب لا تحده وظيفة أو انتماء إلى أية سلطة . فكتب روايتين لم يقبلهما أى ناشر ، وبدأ فى كتابة رواية ثالثة ، ويحدثنا جرين فى الجزء الثانى من مذكراته « طرق الهروب » ١٩٨٠ عن هذه الفترة من حياته فيقول « كنت فى أجازة مرضية من جريدة التايمز ، بعد عملية جراحية ، وبدأت كتابة الرواية الثالثة ، ورغم أنه يفصلنى عنها الآن خمسون عاماً فانى مازلت أذكر السطر الأول الذى افتتحت به الرواية ، مع أنى نسيت بدايات كل ما كتبته بعد ذلك ، ربما كان السبب أنى أتذكر المشهد بوضوح ، وربما لأنها كانت رمية النرد الأخيرة فى لعبة خسرتها مرتين من قبل . فقد رفض الناشرون روايتين لى ، وعزمت إذا فشلت فى ايجاد ناشر لهذه الرواية الثالثة ، أن أتوقف عن كتابة الرواية واستقر فى عملى الوظيفى الرتيب . وترددت عدة أيام فى كتابة الجملة الافتتاحية فى تلك الرواية ، وربما كان الأمر سيكون اسهل لو لم أخض تجربتين فاشلتين بعد أشهر عدة من الكد والعمل » .

ونجحت رواية « الرجل الذى بداخلى » ونشرت سنة ١٩٢٩ وصدّرها باقتباس من توماس براون يقول « هناك رجل آخر بداخلى ، رجل غاضب منى » هذا الرجل الآخر بداخله هو الذى قام بمعظم السرد فى الرواية ، وأتاح له نجاح هذه الرواية فرصة التفرغ للتأليف الأدبى .

لكن الحظ لم يحالف الروايتين التاليتين ، فكرة العمل الرئيسية ١٩٣٠ وأشاعة عند هبوط الليل ١٩٣١ ، ويقول عنهما فى مذكراته « لم أعد طباعتهما وأوقفت حتى الاشارة اليهما ، فقد كانت رديئتين ودون مستوى النقد ، السرد فيهما مسطح والأسلوب متكلف طنان ، وأعجب الآن كيف قبل ناشر طباعتهما ، بل أذكر أنى تلقيت برقية شكر من الناشر حين قرأ الأصل ، بالتأكيد كان رجلا ساذجا ورومانسيا كالمؤلف انذاك ، حين قرأتهما أخيرا وجدت أنى كنت مهتما جدا بالاسلوب وكان هذا الاسلوب رديئا ، وكنت استخدم الصفات بكثرة ، واشرح الحركة بأكثر مما يتطلب الموقف ، كأنى لا أثق فى ذكاء وفهم القارىء ، وكان الحوار مبهما ، مع أنه جزء مهم فى الرواية والمفروض أن يقوم بدور

دافع للحركة فى أحداث الرواية . وقد استفدت كثيرا من نقد فرانك سونيرتون القاسى والذى بيّن لى النواقص فى الروايتين وصحح مفاهيمى عن الأدب الجيد . »

وتسبب فشل هاتين الروايتين فى وقوعه فى مأزق مالى ، خاصة وأنه قد تزوج وعلى وشك أن يصبح أبا ، حاول أن يعود إلى جريدة التايمز فرفضت عودته ، بناء على القانون الذى استنته بعدم عودة أى كاتب الى التايمز إذا تركها لكن نجاح روايته الرابعة « قطار الطمبول » سنة ١٩٣٢ أنقذه ، وبدأت رحلته الروائية من نجاح إلى نجاح منذ ذلك الحين ، حتى غدا أشهر كاتب أنجليزى معاصر ، ونال تقريظا عاليا من النقاد حتى أن شهرته الكبيرة هذه كما يرى الكثيرون ، هى التى حالت بينه وبين نيل جائزة نوبل فى الأدب .

فى سنة ١٩٣٥ قام برحلة عبر ليبريا وصفها فى كتابه « رحلة بلا خرائط » سنة ٣٦ ، ثم أصبح ناقدا سينمائيا لمجلة السبكتاتور فى العام نفسه ، وقد نشر مقالاته عن السينما فى كتابة « سيدة الملذات » وفى سنة ١٩٣٨ أرسلته الكنيسة الى المكسيك لكتابة تقرير عن الاضطهاد الدينى هناك ، ونتيجة لرحلته تلك خرج بكتابين ، طرق لا قانونية ١٩٣٩ ، وروايته الشهيرة القوة والمجد سنة ١٩٤٠ وبعد عودته من رحلته أصبح المحرر الأدبى للسبكتاتور ونشر عشرات الدراسات حول الرواية والروائيين جمع أهمها فى كتابة مقالات سنة ١٩٦٩ . فى سنة ١٩٤١ وأثناء الحرب العالمية الثانية سافر إلى سيراليون ومكث فيها حتى سنة ٩٤٣ تابعا لوزارة الخارجية البريطانية ، وعمل مع قسم الاستخبارات البريطانية م ٦ ، لينضم بذلك إلى مجموعة من الكتاب البريطانيين الذين عملوا لفترة ما من حياتهم مع المخابرات مثل سومرست فوم وجون لوكارى وايان فيلمنج وما كنزى وغيرهم . وقد أصدر الناقد الأنجليزى انتونى ماسترز كتابا سنة ١٩٨٨ بعنوان « الكتاب العملاء ـ الروائيون كجواسيس » ضمّنه قصة أثنى عشر روائيا عملوا لفترة كجواسيس هواة مع ادارة الاستخبارات البريطانية ، ويرى أنهم كانوا يقومون بذلك كنوع من الخدمة الوطنية والشخصية فمغامراتهم تلك استفادوا منها كثيرا فى أعمالهم الروائية ، وهم كراوئيين يعملون كأبرع الجواسيس رغم أنهم جميعهم يعلمون كهواة ، وقد شرح جراهام جرين فى الجزء الأول من مذكراته « نوع من الحياة » سنة ١٩٧١ الصلة بين مهنة الجاسوس ومهنة الروائى ، وهو نفسه قد استفاد من تلك الفترة فى عدد من رواياته بعد ذلك .

فى بداية أعماله الروائية استفاد جرين وتأثر بأسلوب جوزيف كوزاد وروبرت لويس ستيفنسون الذى يمت له بصلة قرابة ، وأما عن شخصيات رواياته ، فان والتر ألن الناقد الانجليزى الشهير يقول « لو بحثنا عن أعمال نتخذها كرمز معبر عن شخصية الانسان المضطهد لاسباب عرقية أو دينية أو عقائدية فى عالمنا المعاصر ، فلن نجد فى هذا المضمار أكثر من أعمال جراهام جرين صدقا وحسا مرهفا بالموضوع وتعبيرا متمكنا فى صنعته الروائية » .

هذا العالم الروائى الذى أقامه جرين عبر رواياته التى فسّحها متعمدا الى روايات جادة وروايات مسلية ، محاولا الفصل بين النوعين والايحاء بأنه يكتب بطريقتين مختلفتين ، هو فى الحقيقة عالم روائى واحد ، فالنظرة الفاحصة الى كل من النوعين يجد المرء أن الاختلاف بينهما ضئيل ، فالروايات التى يسميها جادة (مثل لب القضية ، القوة والمجد ، فالروايات التى يسميها جادة (مثل لب القضية ، القوة والمجد ، الأمريكى الهادىء ، نهاية العلاقة ، القنصل الفخرى ، العامل الانسانى) تبدو بجانب روايات الاثارة التى يسميها تسالى (مثل العميل السرى وقطار اسطمبول وبندقية للبيع ورجلنا فى هافانا) وكأنها مبنية على التصور نفسه من الانسان وعالمه الذى يميز أعمال جرين كلها ، وتعبر عن وعيه الحزين بوحدة الانسان وعزلته الكاملة فى هذا العالم .

يقول الناقد جستن ونتل فى مجال تعريفه بأعمال جرين « يمكننا أن نختار جملة من براونج تصلح كعبارة تتصدر الأعمال الروائية الكاملة لجرين وهى : أنه يركز اهتمامه بوضع شخصياته على الحافة الخطرة للاشياء . ومن هنا يأتى اهتمامه بالجواسيس والقتلة والخطاة » .

لكن الأمر أكثر من مجرد اهتمام من جانب مؤلف ، أنه مزاجه القلق والضجر دوما ، هو الذى يدفعه إلى الالتزام والوقوف بجانب أبطاله المضطهدين .

فمنذ صباه ، وخلال حياته الطويلة ، كان يعانى الاحساس نفسه من الاغتراب الذى يتخلل كل كتاباته ، احساس بالعزلة والملل ، وتشوق إلى الاختفاء عن أعين أولئك الذين يسيئون فهمه .

حين كان صبيا ، هرب ذات يوم من البيت ، من جو الحب والدفء ، من والدين متعلمين مثقفين ، وكان هروبا من

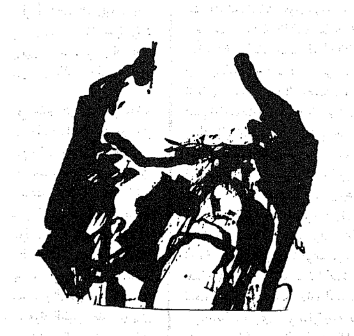


المدرسة أيضا والتى كان والده مديرا لها ، لقد وجد النظام مضجرا وقاتلا ، ورأى فى زملائه فى الفصل اجلافا وسوقه وأرواحهم ميته ، مما أقلق والديه وأسرعا باستشارة طبيب نفسى ، ولقد دفعه الضجر والملل يوما فى شبابه ، إلى لعبة الروليت الروسى ، وكان يمكن أن يموت فى تلك اللعبة الخطرة .

أن الخوف من الملل هو الذى قاده فى رحلات كثيرة طوال حياته المثيرة ، فالملل هو الذى قاده الى تاباسكو أثناء الاضطهاد الدينى ، إلى لوبر يسيرى فى الكونغو ، إلى كيكيو أثناء عصيان الماو الماو ، إلى الملايو أثناء حالة الطوارىء هناك ، الى فيتنام أثناء الحرب الفرنسية الفيتنامية .

يقول والتر ألن فى كتابه « المأثور والحلم » « أن جرين لصيق الصلة وعلى وئام تام مع مزاج العصر ، وحين نلقى نظرة على رواياته نلاحظ فورا أنها لا يكن أن تكتب فى زمن آخر ، ففى الثلاثينات والاربعينات عبّر عن الاضرابات والاغتيالات السياسية فى روايته « ميدان المعركة » ، وعن قوة النفوذ المالى اللا مسؤول فى روايته « انجلترا صنعتنى » ، وعن آلية صناعة التسليح فى « بندقية للبيع » وعن الحرب الاهلية الاسبانية فى « العميل السرى » ، وعن الصمود فى مواجهة الماركسية والدين فى « القوة والمجد » ، وفى الخمسينات والستينات كان مسرح رواية الامريكى الهادى هو فيتنام أثناء الحرب الفرنسية الفيتنامية ، ورواية رجلنا فى هافانا أثناء ثورة كاسترو واستيلائه على السلطة فى كوبا ، ورواية الضياع فى الكونغو قبل انسحاب البلجيك منها مباشرة ، ورواية القنصل الفخرى عن الحرب الأهلية وعمليات الاختطاف فى أمريكا الجنوبية ، ومع ذلك لم يكن جرين روائيا يقوم ، بشكل ما ، بعمل مراسل صحفى خاص ، انه دمه الذى يقوده الى كل تلك المواقع ، والعنف الخارجى هو الذى يعكس العنف داخل الشخصيات ، مما يلبسها موقفا انسانيا عاما رغم كونها محلية تماما .

منذ البداية ، التزم جرين بمأزق الإنسان المنهار ، بالازدواجية فى العقل البشرى ، فى الجاذبية المغرية للشر والخير معا ، يشدو دوما التعبير عن فظاظة الحياة الاجتماعية المنطلقة دون اعتبار أو احساس بالاله ، العالم الذى



يعبر عنه هو عالم انسان المدينة الذى بلا جذور ولا ايمان صادق ، يصفه بحيوية وبطريقة مدهشة ، ودائما هناك عنصر الحب مجدولا مع الكراهية ، يتأمله مليا ويعبر عنه بشفقة ورعب .

يقول الناقد جسنين وينتل « ان شعورا باليأس مع الضجر يبدو بوضوح ملازما لابطاله ، احيانا يكون خفيفا ، واحيانا يكون أكثر سوءا خاصة حين يضفى كاثوليكية على بعضهم ، فالكنيسة وشعائرها تقع فى خلفية الكثير من أعماله ، وغالبا ما يستخدم الوعى الدينى ليزيد من تأكيده للادانة » .

ويقول جرين نفسه « انا لست كاتب لروايات كاثوليكية ، ولكنى كاتب وضع فى أربع أو خمس روايات شخصيات بأفكار كاثوليكية » .

أن معركة جرين ضد الكآبة والضجر والرعب من العالم ، بدأت منذ أوائل العشرينات ، وقد دفعته آنذاك الى الانضمام للحزب الشيوعى البريطانى ، وظل عدة سنوات يتأرجح على عتبة أقصى اليسار دون أن يلج الباب ، ثم قاده قدره المتناقض إلى شاطىء مختلف تماما ، ففى سنة ١٩٢٦ انضم إلى الكنيسة الكاثوليكية ، ورغم ذلك لم تهدأ روحه القلقة .

وربما موقفه هذا ، هو الذى جعل النقاد الروس يسيئون فهمه رغم اعجابهم برواياته ، تقول الناقدة الروسية فالنتينا ايفاشيفا فى كتاب « الأدب الانجليزى فى القرن العشرين ــ وجهة نظر سوفيتية » سنة ١٩٨٢ » « ان جرين يكره الرجعية بكل مظاهرها ، من الظلم الاجتماعى الى الطغيان من الاستعمار والغاشية الى العنصرية العرقية والدينية والعقائدية ، وفى كل أعماله منذ روايته التى كتبها عن الحرب الأهلية الاسبانية وحتى القنصل الفخرى تحمل شاهدا على التزامه غير القابل للنقاش إلى جانب المضطهدين . . أنه انسان مخلص ، لكن انسانيته مجردة كتلك التى عبر عنها عدد كبير من كتاب الغرب ، انسانية لا تعبر عن نفسها بشكل سياسى مباشر أو تعامل فعال مع وقائع هذا العالم مما تسبب للكثيرين فى اخطاء مؤسفة » وتضيف الناقدة الروسية « إن كآبة جرين واحساسه بالوحدة والشك الدائم ليس لهم اساس سياسى أو اجتماعى ، وحتى تشاؤمه لا ينبع من صراع عائلى أو شخصى . . إذن ما الذى يقف وراء مأساة جرين الكاتب والانسان ؟ ربما يرجع ذلك إلى الجنون ، فجّداه ماتا بالجنون ، وربما يرجع عدم توازنه النفسى الى بعض التأثير الوراثى » .

ربما تغير الناقدة وجهة نظرها هذه بعد التغيرات الاخيرة فى الاتحاد السوفيتى .

أن جرين كان يكره دائما الولاء لأى سلطة مهما كانت ، وهو يعترف بأن عدم الولاء الاجتماعى الذى يدافع عنه ، هو شىء على الروائى أن يطبقه على معتقداته الشخصية كى يحافظ على استقلاله وحريته

الثقافية ، مؤكدا أن عضويته للكنيسة الكاثوليكية كانت ستؤدى به الى مشاكل محزنة ككاتب لو لم ينفذ نفسه بعدم الولاء لها ، عدم الولاء هذا يعطى الروائى بعدا اضافيا للعقل . وقد قال : إن هناك واجبين لابد أن يدين لهما الروائى تماما أن يقول الحقيقة التى يراها وألا يقبل أى امتيازات من السلطة يشعر انها ستقيده .

فى روايته « القوة والمجد » والتى كتبها عن الاضطهاد الدينى فى المكسيك ، وهى أول رواية تترجم له الى العربية ، يقول ابراهيم جمعه فى مقدمته لهذه الترجمة « تدور الرواية فى أحد مقاطعات المكسيك حيث أصدر الحاكم أمرا يحرم على المواطنين ممارسة الشعائر الدينية ، وارغام رجال الدين على الحياة كما يعيش الافراد والعاديون ، وكان يمثل القوة المادية لتنفيذ هذا القانون ضابط بوليس مختال بنفسه ، ويمثل القوة الروحية راهب يدعى فوتيز أبى أن يخضع لهذا القانون وأبى أن يفر كما فر غيره من رجال الدين وإنما قرر البقاء فى الولاية متخفيا ليشعل نيران المقاومة فى نفوس الأهالى وليبقى شعلة الايمان مضرمة فى قلوبهم ، وتدور أحداث الرواية حول الصراع الرهيب بين القوة التى يمثلها الضابط والعظمة التى يمثلها الراهب المكافح » .

وجرين فى هذه الرواية لم يأخذ جانب أحد البطلين ، بل وقف الى جانبهما معا ، جانب القس سريع التصرف الهارب من السلطة الدنيوية ، وجانب ضابط الشرطة المبتعد عن الدين ، وكلاهما ينطويان على نظام وكلاهما متطرفان ، ان جرين هنا أقرب مايكون إلى عاطفة غاضبة أكثر منه إلى طائفية متعصبة .

فى رواياته ، كما يرى بول ويشت فى كتابه الرواية الحديثة (١٩٦٩) ، « يتصارع دوما نوعان من الحب ، وهى لعبة قديمة يلجأ فيها العاشق إلى مجازات الصوفى ، والصوفى إلى مجازات العاشق ، حتى أن أعماله كلها يمكن أن توصف بأنها عمل واحد مجازى طويل تناقش فيه الروح مقابل المادة لا ليهدى القارىء إلى أحدهما ولكن ليعلن عن مقدرة وقوة هذا الحب فقط » .

« ففى روايته السقيفة أو « الخشبة » سنة ١٩٥٧ نجد أن القديس مثله مثل الانسان العادى وأن عقله ورصانته ليست أعظم من رصانة غيره فالانسان هو الذى يصنع نفسه لا وظيفته ولا ولاؤه ، وفى روايته « نهاية العلاقة ١٩٥١ » لا يفيد القسيس شيئا تصاعد حساسيته الدينية فى تعامله مع شئون الحياة العادية ، وفى رواية « لب القضية ١٩٤٨ » يقول القس الى السيدة سكوبى « لا تتصورى انك وأنا نعرف شيئا عن رحمة الرب ، فالامر يتطلب لا عقلانية انسانية لتبرير وتفسير اللا عقلانية القدسية . والامر يتطلب من العقل الشاك ان يدرك أن هناك الكثيرين يأتيهم وحى لا يدركونه وليسوا بقديسين .

أن رواية « الضياع ١٩٦١ » والتى ترجمتها صوفى عبد الله وصدرت سنة ١٩٧٠ بالعربية ، تدور احداثها فى مستشفى للجذام فى الكونغو يشرف عليه الرهبان ، بطل الرواية مهندس برع فى ايقاع النساء فى حبائله إلى أن سئمت نفسه ملذات الجسد ، فأصيب بما يشبه الجذام النفسى ، فلم يجد له ملاذا إلا ذلك المستشفى مع المجذومين ، وهنا يوازن المؤلف ويقابل بين هذا المجذوم النفسى والمجذومين بالجسد . أن هذه الرواية تعيد طرح الجدل فى رواية لب القضية وهو أن بامكانك أن تحب الكائنات البشرية مثلما احبها الله وهو يعرف اسوأ ما فيها .

أن المسافة الزمنية التى تفصل بين « القوة والمجد » ١٩٤٠ وبين رواية القنصل الفخرى ١٩٧٣ ، أكثر من ثلاثين سنة ، والبطل فى الروايتين قسيسان ارتد عن الكنيسة ، ولكن منهجهما وهما يحاولان الهرب من متطلبات عقيدتهما قدمه جريت بتعاطف ضد تلك التقوى البائسة التى يتمتع بها الاغنياء وأعضاء الكنيسة الذين يبررون للسلطة كل شىء ، فأبطاله الملعونين أقرب إلى الخلاص خاصة بسبب شكهم وتحقيرهم لذاتهم وعدم ايمانهم من القساوسة الذين يتناولون طعامهم على موائد الجنرالات .

فى رواية القنصل الفخرى ــ وقد أعاد كتابتها سبع مرات ــ يسخر من كل شىء ويشك فى كل شىء ، لكنها سخرية النقد الطموح وشك يحاول أن يدعم اليقين للوصول إلى الحقيقة عن طريق العقل .

● ● ●

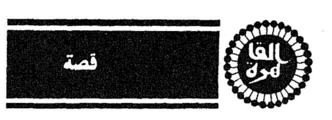
أن جراهام جرين أحد أنجح وأشهر الروائيين المعاصرين ، يكتب روايات نادرا ما تتجاوز الواحدة منها ثلاثمائة صفحة ، وهو أكثر الكتاب المعاصرين اهتماما بالموضوعات الضخمة ، كعلاقة الانسان بنفسه وربه ، وهو يشرح وجهه نظره بوضوح وبشكل محدد وبشخصيات قليلة وبناء بسيط ولغة مباشرة .

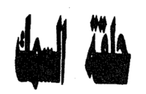
لم يقع فى مستنقع الرواية التجريبية التى رفع لواءها جيمس جويس ، وهو يرى أن هذه النوعية من الروايات لم تعد قابلة للحياة ، وكان الاقبال الشديد على قراءة كتبه هو الرد على من ينتقد طريقته التقليدية فى الكتابة .

وهو يعترف بأن الذوق العام طاغية سيىء ، ولكنه يرى أن على الكاتب أن يكون على وعى بطبيعة الجمهور فذلك مهم بالنسبة له بل واساسى أيضا ، وحين ووجه بأنه إذا كان هناك وعى واتصال فلابد أن يكون هناك تنازل ، وكلما كبر الجمهور كبر التنازل ، وهو ما يشكل قيدا على الكاتب ، لكن القيد الوحيد الذى يراه جرين هو ما قاله تشيخوف يوما ، ويحب أن يستشهد به دائما وهو « أن أفضل الكتاب هو الواقعيون الذين يصورون الحياة كما هى ، ولكن لأن كل سطر من عملهم مشرب بوعيهم بالهدف ، فهم يعبرون بالاضافة الى الحياة كما هى ، عن الحياة كما يجب أن تكون . وهذا ما يسجنك ويقيدك » .

وجراهام جرين محكوم بقوة هذا الوعى المزدوج . لكنه عاش ومات وهو مخلص لنفسه ولفنه ولتحرره وعدم ولائه إلا بما يؤمن به دون الخضوع إلى سلطة تؤثر على إبداعه قال فى مذكراته طرق الهروب ١٩٨٠ .

« الكتابة نوع من العلاج النفسى ، وأحيانا أتساءل كيف يمكن لكل أولئك الذين لا يبدعون أدبا أو فنا أو رسما أو موسيقى الهروب من الجنون ، والخوف المرعب المتأصل فى الموقف الانسانى الذى نعيشه ، وقد قال الشاعر الانجليزى أودن : الانسان يحتاج إلى الهروب كما يحتاج إلى الطعام والنوم العميق ، وأنا أهرب الى الرواية . ◆





ادوار الخراط

« أغرقت نفسى فى بحر الإشارات »
وَفْق ما قال سيِّدى إبراهيم
الخوّاص

رأيت أننى فى موضع شِبْه قطار أعرف من غير وضوح أنه يقطع المسافة بين القاهرة ومكان ما على البحر ، اسكندرية ، بورسعيد ، أو بحيرة المنزلة ؟

والقطار يهدر بصوت الدقّ الرتيب على الفلنكات ، مقفل النوافذ ليس فيه تكييف ولكن فيه رطوبة ملحية ورائحة اليود فى هواء البحر .

وكأن فى القطار فسحة أزيلت عنها المقاعد ، وكأن الناس فى حفلة ديبلوماسية أو استقبال فى فندق ، فى أيديهم كؤوس الشراب متنوعة الألوان متباينة الصوغ ، يتحدثون بكياسة وظرف وعمل واضح لارضاء محدّثيهم وتأكيد ذاتهم فى الوقت نفسه ، ينتقلون من حلقة لأخرى بلغط الضحك المهذّب المحسوب واللغات الشتى التى لا تخلو من شذرات بالعربى.

وكانت هى بينهم ، تسيطر ــ دأبها ــ على حلقتها الصغيرة بلباقتها، وحضورها الطاغى وأنوثتها التى لاخفاء فيها ، صوتها كالعادة ملىء بالجنس كأنما دون قناع ولكنه دائما على حافة ماهو مقبول ورخىّ بل رصين .

لكن كأنما أحس أن الرؤيا غير العيان ، فهى هى بلاشك ، ولكنها أخرى . وجهها أنحف قليلا وأميل إلى الطول ، عيناها ليستا صفراوين خضراوين ، بل سود اوان فيهما عمقٌ يومض بما تضمر فى دخيلتها التى كأنها مفتوحة ، ولكن لهما رموشهما المألوفة ، المقوّسة الكثيفة ، الساقط ظلّها على خدّيها الأسيلين المسحوبين فى انسياب رخيم . وعلى الخدين ــ ما أغرب ! ــ أحمر خفيف يؤكد السمرة الخمرية الصهباء . وكانت فى فستان أحمر يلفّ دوران جسمها البض الممتلىء ، يحدده بوضوح ويومىء بغموض إلى لدونة كنوزه الداخلية ، ولم تكن قد خلعت قبعتها الحمراء الصغيرة الأنيقة التى تستقر ، برشاقة ومعابثة مستترة ، على شعرها الأسود المسبغ بغزارة وغنى على كتفيها الشاخنتين . ناعمة وغضّة ومحتشدة بإحكام .

قطار وتذكرة رصيف واحدة . لم أسأل إلى أين التذكرتان ، ولمن التذكرة الأخرى ، كأن الأمر متفق عليه مسبقا بيننا ، وأن كنت قد قلت فى نفسى : من يدرى ؟ لعلنى مع ذلك لن أسافر ، مادامت هى ليست معى .

حضورها الآن ، قوّى جدا ونافذ الخطوط عميق الحفر ، كما لم يحدث من قبل قط . كأن شحنة فى باطنى قد أفرجت عنها ، وسمحت بكل ظهورها ، بكل تجلّيها .

البحر فجأة ، هل وصلنا ؟ من وراء كورنيش غريب عفى ، فقير ، مهدّم السور قليلا ، أحجاره من الطوب والحجر الأبيض الصغير غير منتظم الحوافّ وبعضه ساقط على الرصيف . أأنا ذاهب إلى أبو قير ، رشيد ، أم الدخيلة ؟ البيوت الواطئة تطل على الكورنيش الضيّق الخالى ، مبلولة من مطر الأمس ، متساندة على بعضها بعضا ، لون طلائها الأصفر الباهت رطب ومبقّع ، ورأيت بين البيوت جناين الفلاحين ، صغيرة وعالية مزروعة على ربوات من رمل صلب ، مهندسة ومنمّقة ، ثم عالية ، وعالية جدا على هضبة مسطحة سامقة ، والموج ساج كصفحة مبسوطة زرقاء صافية الزرقة ، نحن قبيل اندلاع الفجر والسماء ممتزجة بالأفق فى احمرار بطىء الاشتعال ، سوف أصل الآن إلى ذلك الخليج الحلمىّ المعتاد الذى طالما أطرقه فى متاهات الرؤيا ، صخوره الخشنة مخرمة بفجوات رملية صغيرة ناعمة ، مياهه القليلة مضطربة برغوة سرعان ما تنفثىء ، وتعود تشبه ، بشكل ما ، صخور بير مسعود ، ولكنها مختلفة ، الخليج وحشىّ قليلا .

وكانت تسير أمامى ، مع أمها ، تتخيّر مواقع خطوها بحذائها الجلدى الغالى واطىء الكعب ، ساقاها تبدوان برسوخهما وسمرتهما ، عندما ينفرج شق العباءة السوداء التى تنسدل عليها . وحفيدتها تمسك بيدى ، وتضحك ، على الصخور غير المستوية ، وبيننا ودّ صاف وثقة كاملة ، كما يحدث فقط بين الأطفال وجدودهم .

وتمور نفسى بقوة الغضب واحتدام الغيرة إذ هى تسند رأسها إلى كتف سامح وتحدثه كما يتحدث العشاق ــ لا يمكن أن يكون فى ذلك شبهة خطأ . برج الطاحونة القديمة مئذنة جامع قديم منارة ضريح قديم ، سامق فوقنا ، أذرع مروحته الهوائية متوقفة ولكن عريضة مهدّدة . ودهشت فى نفسى لمفاجأة هذا الفوران فى نفسى ، مرّت أكثر من عشرين سنة ، عشرين سنة ياأخى . ثم ان الرجل مات ، من زمان ، ألم يمت ؟ وحيدا فى غرفة فندق مغلقة ؟ مجهول ومنسىّ ، كأنه ضحية لعنة ؟ فلم هذا العنف الداخلىّ لنقمة ظننتها بادت ؟

أبحث جسمى لنزوات حوشية ، ومفازغ العشق .



وكنت آكل من البوفيه مباشرة ، وحدى . وهى ، مع أمها ، تنظر إلىّ من بعيد ، كأنها لا تعرفنى .

الآن فقط أتذكر أننى لم أرأتّها قط ، أم أننى لمحتها خطفا ، ذات مرة ؟ لا أتذكر .

جاء رجل قال لى ، عندما سألته ، إنه من لاوس ، واسمه نوبال ، وتكلم معى بالعربى الواضح وبلكنة آسيوية فيها خنّة خفيفة ، وأعطانى ، هكذا فى وسط الناس ، كيسا شفافا من البلاستيك ، فيه ورك فرخة ، محمّر ويابس ولكن عليه أثر دهن القلى البنّى الداكن ، وسلّمنى تذكرتين أو تذكرتىّ

تهتكى فيك استهلاك من غير علة ، واستيفاء من غير حظ ، واستقتال من غير بارقة أمل .

لكنى لم أغمض عينىّ لحظة واحدة عن هذا الجمال الذى لا يطاق فيك ، ومن ثمّ ، فى العالم .

جمال التجلّى .

صدمة نور نظرتها ، وقوة أسر البئر الصغيرة ، بمائها الحرّيف الدسم ، فى وهدة فينوس .

نور مصباح الشارع الكهربائى فى نور غسق الغروب الممتزج بالمساء ، تشتعل الأنوار المبهمة بنعومة فى وسط أغصان الشجرة التى يهتز ورقها الأثيث ، خضرته نصف شفافة ، يعطيها الضوء الممتزج سطوعا داخليا ، وحياة أخرى .

جمال أهداب مقوسة وطويلة على عينيها الواسعتين النجلاوين ، ترمى ظلالاً لا تكاد ترى على نعومة خدّها المستحيلة .

أليست هذه أحداثٌ ، وأفعالٌ ، مزلزِلة ؟

كيف يكون جانبٌ منها فى أية امرأة ، فى كل امرأة ، الرموش ، استدارة الوجه ، سحبة الوجنة ، ومشية موقعة راسخة ورشيقة ، دوران الجسم فى امتلائه وخفة موسيقاه معا .

وكيف تستحوذ علىّ هذاءات حضورها ، حتى فى أيام زمان ، عندما كنت أذهب إلى سينما رويال فى اسكندرية ، أضع قرشين خفية وبشكل معلن ومتواطىء معا ، أمام عاملة شباك التذاكر اليونانية التى كانت تعرفنى وتعزنى بشكل خاص ، كنت حفيًا بها لا بالنقود فقط بل بالودّ والعشرة الطويلة عبر زجاج شباك التذاكر ، وقد كبرت الآن وان ظلت حيويتها وألمعية عينيها متوقدة ، تصبغ شعرها بشقرة ذهبية فاتحة ، فتختار لى موقعا حسنا فى البلكون — وهى التى قالت لمن سبقنى فى الصف انه لم يعد هناك أماكن — ومن باحة السينما الفسيحة مريحة الجوّ ، وصور أساطير الممثلات والممثلين مكّبرة جداً باسمة باغواء ومسرّحة الشعر بصقال لامع ، من كلارك جيبل إلى كاترين هيبورن ، من ستيوارت جرينجر إلى جريتا جاربو من جورج رافت إلى جنجر روجرز ومن روبرت تايلور إلى لوريتا يونج . فى عتمة القاعة ، فى انبعاثات الأخيلة الضوئية المتواترة المهتزة ، فى ازدحام البلكون المعلّق على ضبابات اشعاع التخيلات وانعكاس الأنوار والظلال المتلاحقة من الشاشة الكبيرة ، أحس فجأة أنها أمامى ، على بعد صفّين إلى اليمين ، على الممرّ . دوران كتفيها ، نزول شعرها على الجسم الراسخ ، التفاتة الرأس الخاصة بها وحدها ، استغراق وجودها الخاص بها وحدها . أمامى ، لا أستطيع أن أتبيّن ملامحها ولكن سحبة دوران الخد الأسيل لا يمكن أن تتكرر فى امرأة أخرى . هى ، هى وقلبى يضرب ضربات الحب والافتقاد . قلبى يلمح طيفه قبل عينى ما تشوفه ، حبيبى وعينىّ ، لو فى وسط ميّة ، ما يخفى علىّ ، ما يخفى علىّ ، وماذا أقول ؟ ماذا أفعل ؟ هل أترك مقعدى الآن ، وأنزل إليها ، صفين إلى تحت ، على الممر ؟ هل تتعرفنى ؟ وإذا تعرفت هل تحتفى أم تنكرنى ؟ ماذا أتى بها هنا الآن ؟ وقد فقدت متابعة الفيلم تماما لم أعد أتابع إلّا ما يدور فى شَجْوى وشَجَنى ، ما يتقلب فى دمى ويجيش . سمعت أن لها ابن عم — أو ابن خالة — هنا فى اسكندرية ، طبيب مشهور كان قد قيل لى إنها تزوجته بعد طلاقها ، وتلقيت الطعنة المحمية دون أن تندعنىّ أنّه ، فهل أهنتها الآن مثلا ، أو أتجاهل المسألة كلها ؟ ولا أسأل ؟طيّب كيف ؟ بعد السينما هل أحدثها إذن على تليفون ابن عمها — أو ابن خالتها — سوف أجد الرقم بالتأكيد فى الدليل ، فى باب الأطباء البشريين ، الجراحين ربما ؟ أم لا أجدها ؟ أسأل . أعرف . أعرف . تحرقنى فجأة شهوة المعرفة . وعندما تضاء القاعة فجأة ، على غير حساب منى ، أفقدها فى زحمة النازلين على السلالم الجانبية ، لا أعود أتلمس أثرها ، أزاحم بكتفى ، أراوغ الحشد المتلاصق تقريباً الذى يخرج من بين الصفوف بذوق ومراعاة ، لا أثر ، لاحس ولا خبر ، ضاعت منى ، كم مرة ضاعت ، وتضيع ، إلى غير نهاية ؟ وتعود تبعث من جديد ، أوزير المؤنثة ، قائمة من بين الأموات ، ملمومة بعد تمزّق ، عرّية وحيّة إلى أبد الآباد .

هل كنت قد سمعت جارتها البلدى التحتانية ، زمان ، ترخى ملاءتها السوداء من على كتفيها السمراوين المليئتين ، عن جلابيتها الساتان أمّ حمالات ، اللبنى الفاتحة ، وهى تقول :

— ياختى اسم الله عليك . أنا عارفة انت بتعملى ايه للرجّالة ؟ دا بيموت فيك ياضناى ، والود وده ياكلك أكل . داكلهم ، من كل صنف وملة ، بيحبوك موت . تقوليشى عاملة لهم عمل ياختى ، والا محاويّة ومسلّطاهم عَ الرجّالة ؟ ياختى مش باحسدك الشر برة وبعيد . عينى عليك بارده ! ويكفينا شر العين . خمسة وخميسة دا النهاردة الخميس ياختى اللهم صلى على النبى .

وهى تمد أصابع يديها وتبسطها فى وّش العدو ، تُنَفْسف بخفة عن يمين وعن شمال ، وتلم الملاية على وسطها بحركة لاارادية .

أم أن ذلك كله محض وهم واختلاق الخيال ، كالمادة المبذولة

الآن ، حتى لم يعد وهما ولا خيالا ؟

أفى الوهم — الحلم ، وحده ، تنتفى الفرقة ، والموت ؟

أحلم الأبد على شطّى حابى الذى قد يفيض وينكتم ، ولكنه لا يموت ؟

من كانت أمها — تلك التى لا أعرفها والتى تسبقها أو تصحبها هذه الأيام ، على تلك الأرض المخوفة المألوفة التى أجد نفسى فيها ، بحب ، بأمل مضروب ؟

جوكاستا المحبوبة المشتهاة المحرمة ؟

أم درعها من عرام شهوق واحتدام غضبى ؟

درعها هى من غلمتها وصرخة بضعها التى لا تكف ؟

أو لعلها العنصر العلوى الذى ينفى عنها ما كانت تسميه « الجانب غير الاخلاقى منى الذى لا ترضى عنه ويستهويك » ؟ يعدل ويصحح مرآتها المظلمة ؟

هل كنا معا فى حلقة السمك القديمة ، المفتوحة ، على الكورنيش ، فى الانفوشى ؟ نقف معا ، وكأننا نريد أن نشترى ، أمام قفف ومقاطف ومغالق وطشوت وكراوانات وخشبات مفرودة مبلولة ورائحة زفارة السمك قوية ، والخيش البنى الداكن يبطن ويلف السمك والجمبرى والكابوريا ألواح الثلج بيضاء من عند الحفافى شفافة زجاجية فى القلب يقطر الماء منها ببطء على ثيار البحر الحية تجالد الحياة فى عالم آخر خاص ، أمام الصيّادين والبيّاعين برجولتهم الفجة المتفجرة ، واقفين أو جالسين على الأرض بلباسهم الاسكندرانى الواسع المتراكب الطيات ، باهت الأطراف ضيقها من تحت ، منتفخا متضخم الحجر بذكورة معلنة ، ينادون على البيعة بعشرة بص البورى ، التعابين حية ، والجمبرى نمرة واحد . الترسة الضخمة مهولة الشكل مقلوبة على ظهرها مرمية على خشبة طاولة من طوايل الأفران تحرك ، ببطء وانخزال ، ساقيها السمينتين القصيرتين بمخالبها المبططة ، هل كانت هى التى اشترت الترسة نيا بعد ،فى هذاء آخر وسابق ، لعمتها العاقر فأخصبت وولدت البنين والبنات الأبكار ؟ .

شهدنا معا سمكة الخطّاف تخرج من ركام السمك فى القفة المليئة بالقاروص والبلطى والقراميط والمياس فاذا على ظهرها جناحان عظيمان . تحلق أمام ناظرينا ، وهى تصيح صيحات هائلة ، بين صرخة النورس وضحكة الضبع ، ينخلع لها القلب ، وتملأ السماء ، ورأيت أن عينيها ياقوتتان مشتعلتان ، وان أحشاءها رقيقة ومكشوفة من وراء شغاف زجاجىّ مترقرق وشفّاف ، وارتفعت حتى كادت تختفى وراء قلعة قايتباى ، بعيدا فى زرقة الأفق .

هل كنا — بعد ذلك — على شاطىء الأنفوشى ، تحت ، على الرمل ؟ وقد خلا الرمل من شباك الصيادين المفروشة أو المنصوبة على عمدان رفيعة ، ومن قواربهم مقوّسة القيعان المقلوبة على سيف البحر الضيق .

تجرى بالبيكينى هضيمة البطن ، غلامية ، رفيعة الساقين ، صغيرة الثديين ، عروسا جديدة فى شهر العسل ، كأنها لم تعرف بعد — فيزيقيا — زوجها الأول أب بنتها ، المناضل الماركسى القديم ، كهلا فى عنفوان ساديته ، فى زواج ناقشته وأقرته كوادر الحزب وقيادته .

ترى نفسها فى الموج العميق وتعوم كالسمكة بين القوارب المربوطة فى البحر بالسلسلة والهلب غارقا قرب القاع .

أم هى بيّاعة اليانصيب ، طفلة تقريباً ، فى القهوة البلدى من جوا السيالة ؟

داكنة الجسم صغيرة القد قوية الأسنان ، وصاحية جدا .

جلابيتها السوداء مقورة من على الصدر تكشف عن قميصها الفسدقى خشن القماش يرفع نهدين مخروطين صلبين .

عيناها المكحولتان وهى تقترب منى ، تفيضان بغواية مفضوحة ولكن جاذبة وفعّالة ومكبوحة .

بينما البيوت حول القهوة قديمة ، نيئة السواد ، تتدلى عليها أسلاك صدئة اللون معلقا بها مصابيح كهربائية لوزية الشكل كابية النور تراكم عليها تراب عتيق ، كأنما أكل هواء البحر زهوتها .

المعلم التخين تحت النصبة يشد الشيشة ، والصبى الأعرج الأطرش يدبّ بساقه السليمة ويجر الأخرى على البلاط الأبيض الأسود المفروش بنشارة الخشب ، يرص الحتة أم قرشين على النار .

تأتينا رائحة الياسمين بين هبّات هواء البحر ، رقيقة ناعمة فى الليل السخن ، تصعد إلينا من جنينة البيت الواطىء أمامنا ، عبر نوبات الضحك والفرحة غير المبررة ، رائحة مضاعفة الأرج ، فعالة العبق على نحو جديد ، مختلطة بالنكهة الخاصة النفاذة التى تملأ القهوة الضيقة ، الآمنة تماما من كل الواغلين ، الجوزة تدور من فم إلى فم فى نوع من الترافق النهائى والندّية ، بينى وبين المعلم جافى الجثة الاكرش الغليظ ، بينى وبين الصبى الأبكم الأصم الخارق العينين بذكاء يقظ ودائما حذر ، على الأهبة ، بينى وبين الشلة كلها الصيادين فى الحتة ، زملاء الجامعة ، وأهل الطرب ، بلا فروق ولا دروع منصوبة . حلقة واسعة من مطاريد الحظ .

أشد من الجوزة النفس العميق ، أحبس ، ثم أنفخه ، فتطلب منى البت بياعة الورق نفسا ، فلا أضن عليها

ولا أتردد لحظة ، كأنما يملى علىّ ذلك « كود » لا ينقص . وكأنما — بعد — كنت أحتفى بملمس أثر شفتيها الطازجتين النديتين على مبسم الجوزة ، وتقول :

ــ إلهى يطول عمرك . طب والنبى طعمة من بقّك .

ضحكت بخفوت ، كانت الجوزة قد لعبت برأسى قليلا . فقالت :

ــ والنبى ده ليك ضحكة ترد الروح . إلهى يخليك وما تتحرمش من النعمة ياخويا ويبارك لك فيهم يارب . . !

بحركة سريعة وتلميح ليس فيه أدنى بذاءة وان كانت شبقيته غير خافية وغير مقصود أن تكون مستترة بل فى علنيتها تكريس وتطهير معا ، نوع من الدعاء وطيب الأمنية بمتعة تعرف مدى لذاذتهاوعمق الرضى بها ، وكأنما تعرف على الفور أن هذه البهجة — مع الدعاء — ليست من نصيبها معى ، ليس الآن على الأقل .

قلت لنفسى فى صفاء النشوة وحدّتها : مع أنها ممكنة بالطبع . بل متاحة ليس بينى وبين هذه البنت ذلك الحاجز الذى يقوم دون نسوان كثيرات ، أما بالتحريم ، أو باطارات المواضعات . ليست هذه هى الشبقية الشفافة من وراء زجاج المؤسسات الدافئة ومسارح العلاقات المرسومة سلفا ، حتى لو كن الراقصات البلدى أو العوالم اللاتى يحتجبن وراء بدل الرقص المصنوعة كمايحتجبن وراءأسوارمفروضة ومقننة للفرجة، من وراء الفترينة ، فقط ، ممنوع اللمس ، بل هنا شبقية فطرية — طفلية تقريبا — وحوشية ومتربة بتراب الأرض الخصيب ، تراب الزعفران .

أم هى غريقة زيورنيج على شط البركة الموحشة ، فى يوم شتاء مثلوج ؟

بعد أن قضيت الليلة معها فى غرفتها العلوية مخروطية السقف ، نعمت بجسدها فى قطعتين من اللانجيرى الأسود الشفاف لامع الشفافية ، به حواش موشاة بشريط رفيع من القطيفة الدقيقة مشتعلة الحمرة ، وبينهما البطن المدوّر المضيم ، أبيض ناصعا ومصقولا ، وعليه عقد من خرز اللؤلؤ الصناعى ، طويل ملفوف على البطن عدة لفات ، الشامة السوداء على خدها الطويل النحيل نقطة محرقة ، كانت شفتاها الرقيقتان ، المخضبتان ، القانيتان ، تجوسان فىّ ، وتتلمسانى ببطء ، عيناها المكحولتان بثقل مسددتان إلىّ من وراء نظارتها المستديرة ذات الاطار للعدنى الرفيع ، تحفران روحى لم تخلع السوتيان الأسود تحت القطعة العلوية ، وبدا نهداها ينبضان أمامى فى تحد ، لا يقاوم ، أماالقطعة السفلية فتنفرج من الوسط ، ويبدو لى الشق الناعم ، مرتفع الربوة ، بين التئام حواشى القطيفة الملفلفة الحمراء ، داعيا ، بصمت ، ولا راد له ، وكانت صموتا ، وبيننا حاجز اللغة ، والخرس ، ولكننا نتشارك ، لحظة ، فى أعمق منطقة منا .

فوح المرأة ، والموت .

لا أنى أعود إليها فى ليال من الهلاس ، أقذف بنفسى فيها ، أغرق فى بركة جسدها الزجاجى .

أجيرينى سيدتى فانى غريق .

نصنع الحب فى هاديس .

قامت إلى اليمين منا ، ونحن على الأرض ، أقدام الصوفا التى أراها الآن لأول مرة عريضة راسخة ، من تحت ، جانبها الممتد ، فيما يبدو — إلى غير ما نهاية . وإلى اليسار نباتات الظل السامقة التى ترتفع — فيما يبدو — إلى سماء نائية جدا . جسمانا ، وشفاهنا ، ملتصقة فى قبضة عناق قبلة لا فكاك منها . وعلى البعد حيطان غامضة وأبواب تبدو معتمة لا تفضى إلى شىء ، فكأننا على سفح حضيض فى غور سحيق .

ألنا أحمل بين جوانحى ، أبدا ، جانبا منها ، كامنا متربصا قائما باستمرار يتحين العلن عن ذاته ؟

ألقاه فى أية امرأة ، فى كل امرأة ، وفى كل شىء ؟

أما قد دخلت بحر السر فإننى غرقت فيه غرقاً لا خروج لى منه إلى أبد الآباد .

هذا وقد لهيب ينشأ ويتلظى ويؤّج فى داخل الاسرار .

سرك ياأرض نيلى ، ياصحرائى ، محبتى وغربتى معا .

وأقول : الكلمات الكلمات الكلمات حاجز بينى وبين الأسرار ، كثيف قائم بذاته لا عبور منه . أين هى من الكلمات الكلمات من صدمة التماسّ النافذ الحميم ، مع الجسد الأنثوى الواحد المتكرر بلا انتهاء ، مع الأرض الجسدانية المروية كل عام بطمى المحبة القديم ، أين هى من التفتح النافذ الحميم مع رائحة البحر وفوح بلولة الهواء فى عصارى الاسكندرية المطلة على أفق ميتافيزيقا دهرية ؟ أين هى من نفاذ شمسى دون وساطة إلى رواقات القلب المنحوتة فى الصخر الضاربة بخفق الشوق ؟ أين هى — الكلمات — من ضربة المعاناة طعنة الحياة نبضة الحس ، دون ستر ، دون نطق ، دون تحديد ؟

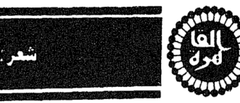
هل تمزقت حجب القول وكسرت أوانيه ؟

وليس ثمة الاشهود تجلّى موجودات قولى ومنشآت وجدى ؟

أأنس إلى الجهادات ، أسمع نطقها فى عالم خفائها ، فإذا هى تفيض علىّ أنوارها غير الموصوفة ؟

أبحثُ روحى ليقين الجسد .

انصياع لأهواء الحلم ، محبةً وَوَرَعا ، تقىً وهيبة ، بل روعاً ◆



لغة

عبد المقصود عبد الكريم

الرؤوس تدورُ
كطاحونةٍ
كل رأس يفتش
لا يستقر .

الظلامُ
ورأس على راحة تتجلَّطُ
تسقط منها الأنامل والرأس يسقط
يأتلف الليل والليل فى وجع
الرؤوس تدورُ على لغةٍ أو كوابيسَ
لا تستقر

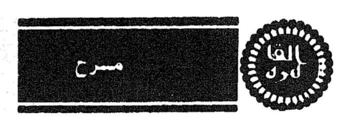
عَبَرَ النهرُ طاولةَ العمرِ
قامر فى موته
لفَّ سرواله حول رأسٍ ولم يعطه عفنه
فرَّ
غازل بحراً يراهق
ضيع أسماله
ما استقر

عَبَرَ الموتُ
قامَر فى موته
عاد يبكى

عَبَرَ الحبُّ
شدَّ رعشته ومضى

كنبىٌّ عتيق تأملَ رائحة
لم يقامرْ
بكى
قال لا أستقر على لغةٍ
قال كل الذى جاء مرَّ وما أحد بصَّ رائحتى
هزَّ جثته ومضى

عبرتْ مرأة تتأمل رائحةً وتنوحْ
قال أشلاؤه فى المحيط
وقال بكاك على جثتى
ومضى ◆



الإضاءة وأثرها في التكوين المسرحي

عثمان عبد المعطى عثمان

مما لا شك فيه أن الاضاءة فى عالم المسرح تعتبر من العوامل الأساسية فى التكوين المسرحى . . فمن خلال تركيز ضوء معين على مجموعة ممثلين أو تشكيلات الديكور والاكسسوار والأثاث تتم عملية إبصار الجمهور لهذه التركيزات المحددة وبالتالى يتم التأثير والتأثر الذى هو هدف هام من من الأهداف التى يسعى مخرج العرض المسرحى إلى تحقيقه .

والإضاءة على المسرح إما « إضاءة عامة » لمناطق تمثيل ، أو « إضاءة خاصة » لأحداث أو أشخاص . . وكلاهما يساعد على إبراز معالم الممثل أو يوضح ويفسر أحداث درامية .

وفن الإضاءة المسرحية فن خضع ومازال يخضع لتكنولوجيا العصر وتطوراته وتجديداته وإضافاته .

وجودة تصميم الإضاءة فى عالم المسرح على الورق ليس لها أى فائدة ترجى فالمهم هو التنفيذ والنتيجة الملموسة والمحسوسة . وحتى تعطى الإضاءة أثرها على منصة المسرح لا يتم تصميمها وتوزيعها عادة إلا بعد استكمال مكونات العرض المسرحى من ديكورات ومناظر واكسسوار وأثاث وغير ذلك ، حتى يصبح للإضاءة أثرها الدرامى والجمالى حيث أنها تعتبر من العوامل التى توضح وتحدد وتركز وتجمع الممثلين مع بقية عناصر العرض المسرحى .

الوظيفة الفنية للاضاءة المسرحية عامة :

يخطىء كل مشتغل بالفن المسرحى حينما يظن أنه من الجائز إجهاد عين المتفرج أثناء العرض المسرحى وصولا إلى رؤية درامية أو فنية أو جمالية أو تأثيرية لموقف ما على خشبة المسرح ، فالقاعدة الجوهرية فى هذه الجزئية بالذات تطالبنا بإضاءة المسرح بقوة تسمح بجذب أنظار المتفرجين إلى العمل المسرحى دون إجهاد للبصر . وليس معنى ذلك أن نغرق المسرح بالضوء العالى والالوان الساطعة دون هدف أو سعى إلى تكوين جمالى مؤثر يخدم المواقف المسرحية .

وتتأثر كمية الإضاءة الساقطة على خشبة المسرح بقوة الأجهزة الكهربائية ونوعها ونوع مراياها العاكسة للأشعة ، وكذلك بكمية الإضاءة والمنطقة التى تضيئها بل وبالخلفية التى تحيط بالمنطقة المراد التركيز عليها . . كما أن المسافة بين مصدر الضوء والمنطقة المضاءة عامل هام من العوامل التى توضح الرؤية على خشبة المسرح .

وإذن نستطيع القول بأن الإضاءة عامل هام من عوامل تكوين العرض المسرحى ، بل عامل لا غنى عنه لإظهار وتفسير المواقف الدرامية وإضفاء التشكيل الجمالى على خشبة المسرح .

الاضاءة كقيمة جمالية على خشبة المسرح :

من الملاحظ أننا إذا وضعنا الممثل مع الديكور والأثاث والاكسسوار فى إطار إضاءة مسرحية غير محددة الأشعة ، وجدنا أن الشكل النهائى لهذا التكوين غير مثير ويبدو لنا مسطحا غير محدد المعالم . . . ذلك أنه خلا من الظلال . وإذن فالتنويع فى توزيع الإضاءة والتنويع فى الكمية المستخدمة لهذه الإضاءة عامل هام من عوامل التكوين الجمالى للمنظر المسرحى وبالدرجة الأولى عامل مساعد على توصيل مفهوم المخرج ومجموعة الممثلين للنص أو العرض المسرحى .

ولكى تحقق الإضاءة قيمة جمالية على خشبة المسرح ، فنحن مطالبون بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجهة إلى خشبة المسرح ، وبين المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته ، بحيث نعطى لكل هذه الأشياء قدرامن الضوء يتناسب وأهميته فى العمل المسرحى ، حتى يظهر للمتفرجين وكأنه أقرب إلى مظهره الطبيعى .

وظيفة التكوينات الضوئية على المسرح :

يساعد تركيز الضوء على منطقة دون أخرى ، أو على مجموعة ممثلين دون آخرين على تأكيد التكوينات التشكيلية

والحركة الفردية أو الجماعية التى يصممها وينفذها المخرج للممثلين على خشبة المسرح . والمخرج الواعى هو الذى يراعى ما سبق عند تصميمه وتخطيطه لأى حركة أو أى تكوين على خشبة المسرح . وهنا فقط نستطيع أن نقول أن المخرج كان فاهما وواعيا فى استغلال وتوظيف الإضاءة لصالح النص أو العرض المسرحى ككل .

ومن الخطأ بمكان تسليط الإضاءة بقوة على خلفية المنظر المسرحى كيفما اتفق . ومن الخطأ الأكبر أن نجعل الممثلين يمثلون أمام هذه الخلفية ، وإلا ظهروا وكأنهم أشباح تتحرك دون تحديد لمعالمهم .

وإذن فمن الواجب أن نسعى إلى إكمال الصورة على خشبة المسرح وفقا لقواعد التصميم الجمالى والتشكيلى بتوزيع أشعة الضوء توزيعا صحيحا نراعى فيه التباين بين قوة الأجهزة الكهربائية المستخدمة وبين ألوان الأشعة وألوان الملابس المسرحية والديكور وملحقاته ، وبذلك نحصل فى النهاية على صورة فنية لتكويننا المسرحى .

وللحصول على تجسيد فى عمق المنظور المسرحى ، يستحسن استخدام الإضاءة الخاصة من جوانب المسرح على ألا تكون ذات كثافة عالية .

ولكى نحصل على إضاءة خاصة للممثل أو مجموعة من الممثلين على خشبة المسرح علينا مراعاة أن تكوين الإضاءة للظهارات الخلفية المحيطة بالممثل ذات قوة ضوئية أقل بكثير من إضاءة الممثل نفسه .

وللإضاءة المسرحية أهمية كبيرة وعظيمة فى خلق الجو المناسب للمشاهد والمواقف المسرحية ، فهى تساهم فى إثارة العواطف والأحساسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية فى جمهور المتفرجين ، تساعد على توضيح شخصيات النص المسرحى وتفسير المخرج للنص ككل .

كما أن لون الإضاءة وتحديد وتوزيع الظلال لها تأثير كبير فى خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين .

كيفية محاكاة الطبيعة بالاضاءة على المسرح:

لقد توصل المسرحيون عبر تاريخ المسرح الطويل إلى توظيف الإضاءة فى المسرح لتشابه الضوء الطبيعى خلال الليل أو النهار أو لتوضيح فصول السنة أو حالة الجو كذلك « فالصيف فى القاهرة مثلا يختلف عن الصيف فى موسكو » .

والمهم أن تميز العين المجردة بين أنواع الإضاءة فى الحالات السابقة ، فهذا يزيد من تأثر الجمهور بالأحداث المسرحية .

وتوظيف اللون للحصول على محاكاة الطبيعة على خشبة يختلف من رؤية مخرج لآخر . فقد يرى مخرج ما أن اللون الأبيض هو اللون المناسب لمحاكاة لون الشمس . فى حين يرى آخر أن اللون البرتقالى هو أنسب الألوان لهذه المحاكاة . . . المهم أن يكون اختيار وتوظيف اللون يحمل فى طياته رؤيا تفسيرية وتشكيلية وجمالية تزيد من القيمة الدرامية والجمالية فى المسرحية .

وعادة ما يستخدم كثير من المخرجين الألوان الباردة أو الرطبة لمحاكاة ضوء القمر لأنها ألوان تتناسب مع زرقة الليل وتثير فى المتفرج كوامن وبواعث نفسية مرتبطة بضوء القمر وزرقة الليل . ونستطيع أن نقول : إن النجاح فى محاكاة الطبيعة يعتمد أولا وأخيرا على ذوق وحاسة المخرج والعاملين معه ، ومدى استفادتهم جميعا مما حولهم من ألوان الطبيعة .

الألوان وتوظيفها لتجسيد العرض المسرحى:

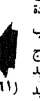
الألوان عبارة عن ذلك « الإحساس البصرى الذى يترتب عن اختلاف أطوال الموجات الضوئية فى الأشعة المنظورة ، وهو الاختلاف الذى يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بادئة من الأحمر وهو أطول موجات الأشعة الضوئية المنظورة ومنتهية باللون البنفسجى وهو أقصر موجات هذه الأشعة » ، وبمعنى آخر فهو « يصل اللون » .

كما يدخل فى تعريف اللون ما نعبر عنه باسم « تشبع اللون » : أى مدى اختلاف اللون الأصلى بأى من الألوان المحايدة ، وهى الخاصية التى تعرف باسم « الكروما » والتى تجعل لنا نصف اللون باسم « لون مركز » ، أو « لون غير مركز » .

كمايمكن أن نطلق اسم « قيمة اللون » على كلمة اللون .

ومن خلال التجربة العملية التطبيقية على خشبة المسرح يتضح لنا أن الألوان الأساسية وما ينتج عنها من ألوان ثانوية تزيد من القيمة الجمالية والعاطفية لدى المشاهد . كما يتضح لنا أن الألوان الدافئة مثل البنفسجى الذى يميل للاحمرار والبرتقالى والأصفر الفاتح والأحمر يتم توظيفها بنجاح فى الأعمال المسرحية الكوميدية . وأن الألوان الرطبة أو « الباردة » مثل البنفسجى المائل للزرقة والأخضر والأصفر الليمونى والأزرق توظف وتصلح للمآسى والميلودرامات . وككل : فلكى نسعى إلى الحصول على أفضل النتائج الفنية فى تأكيد المشاهد الدرامية يجب أن يكون لون المنظر المسرحى عاملا مساعدا لخلق حالة درامية على خشبة المسرح ولذا نرى أن مهندسى الديكور كثيرا ما يضيفون اللون « القرنفلى » لحوائط الديكور فى المسرحيات الكوميدية ، فى حين يلونون ديكور المآسى بخليط من الأزرق المخضر .

ويعلم كل مشتغل بالفن المسرحى بأن كمية الإضاءة لها تأثيرها فى نجاح المشهد المسرحى ، مع ملاحظة أن زيادة أو نقصان الإضاءة عن المعدل المناسب يسبب إرهاقا لحس وأعصاب المتفرج لا شعوريا . . . ومن هنا فإن تحديد كثافة الإضاءة بدقة يساعد على تجسيد



الجو المسرحى المناسب على خشبة المسرح ، كما يساعد على تحقيق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحى ، من خلال إحساس عين المتفرج بالجو العام الذى يحيط بكل مشهد وذلك باستعمال الضوء الملون أيضا .

كما أن « التوازن » عامل من عوامل التشكيل المسرحى على الخشبة . ويتم عادة بالتعامل مع الضوء الدافىء والضوء البارد لكل مكان يتم فيه التمثيل ، بل لكل شخصية تظهر على المسرح .

وخير وسيلة للحصول على أفضل النتائج فى تحديد زوايا مصادر الضوء ، هو أن تكون زوايا الكشافات الرأسية والأفقية فى علاقة مع الممثل بزاوية قدرها ٤٥° ومراعاة ألا تكون الإضاءة عمودية على رأس الممثل ، وإلا ترتب على ذلك تشكيل بقعة من الظلال تفصل الرأس عن الجسم .

تعامل المخرج مع مصمم الضوء المسرحى :

بعد أن يختار المخرج مصمم الضوء المسرحى لعمله المسرحى ، عادة ما يقوم المصمم برفع أبعاد ومقاسات خشبة المسرح ، ومقاسات فتحة المسرح ، ومنطقة التمثيل ثم يلى ذلك قيام المصمم بقراءة النص المسرحى عدة مرات ، كما يحضر عدة بروفات خاصة البروفات التحليلية للنص والشخصيات وبروفات حركة الممثلين على الديكورات والمناظر ، وبعدها تبدأ لقاءات المخرج مع المصمم لتحديد أسلوب العمل معا .

وعلى المخرج مع المصمم فى اللقاءات السابقة أن يسالأ بعضهما :

ـ أى الأماكن أنسب لوضع أدوات الإضاءة ؟

ـ وأية كمية من الإضاءات مطلوب من خلال المعدات الكهربائية المتاحة ؟

ـ وما لون الإضاءات المطلوبة ؟

ـ وكيف سيتم توزيع هذه الإضاءة داخل وخارج خشبة المسرح ؟

ـ وأى الأماكن فى ساحة خشبة المسرح أحق بالتركيز والعناية فى التوزيع ؟

ـ وما هى ألوان الإضاءة الأكثر تناسبا مع ألوان الديكور والملابس والماكياج ؟

ـ وهل من المطلوب والمناسب مراعاة التجانس أو التوافق أو التماثل عند توزيع وتوظيف الإضاءة الخاصة بالذات ، أم مطلوب العكس ؟

ـ هل من الأوفق استعمال شرائح جيلاتينية ، أو بلاستيكية ، أم زجاجية فى توظيف اللون أم لا ؟ حيث أن لكل منها عوامل انكساره بجانب فوائده أو عيوبه .

ـ هل من الأحسن أن يسود العمل فنيا طابع البرودة أم الدفء ؟ وبناء عليه يتم تحديد الألوان المقترح توظيفها لخدمة وتجسيد العمل المسرحى .

ـ أم من الأوفق أن تكون الألوان قاتمة ، مظللة ، قليلة التشبع ، كى تناسب الموضوع الجاد ، أو الوقور ، أو الحزين ، الذى يقدمه النص المسرحى ؟ أم العكس ؟!

ثم يتولى مصمم الإضاءة بعد ذلك تنفيذ خطة الإضاءة ولونياتها بما يمتع عين المتفرج ويجذبه لمتابعة العرض دون كلل أو ملل .

المهمة الفنية لمصمم الضوء المسرحى :

ـ وضع خريطة لأماكن توزيع الإضاءة .

ـ تحديد قوة كل كشاف ونوعه ورقمه على لوحة التوزيع .

ـ تحديد زاوية سقوط الأشعة ورقم الدائرة الكهربائية التى تتصل بالمقاومات

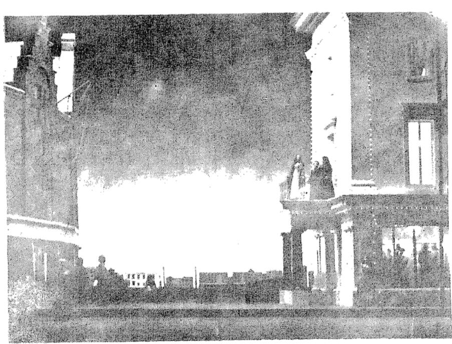
ـ تحديد كمية الإضاءة الخاصة للأماكن والأحداث والأشخاص

ـ توزيع وتخصيص معدات الإضاءة بالمسرح توزيعا يتناسب مع مناطق التمثيل من حيث أهميتها الدرامية .

ـ إعطاء لكل كشاف دوره فى العرض المسرحى ، بما لا يجعل تشغيل كشاف فترة طويلة دون كشاف آخر عاملا من عوامل احتراق لمبته الكهربائية أثناء العرض المسرحى .

ـ مراعاة إضاءة وجه الممثل أينما تحرك على خشبة المسرح .

ـ إشرافه شخصيا على تثبيت الأجهزة الكهربائية فى أماكنها والتأكد من سلامة التركيب حفاظا للأرواح والوقت .



التباين بين كمية الإضاءة فى مناطق الخشبة والديكور والأشخاص يعطى المظهر الطبيعى

ـ إذا اقتضت الضرورة الفنية تغييرا أو تبديلا فى الخطة أو بعضها من خلال وجهة نظر المخرج وخاصة فى أيام البروفات النهائية الأخيرة قبل الافتتاح ، عليه أن يسارع بالتغيير والتبديل بما يتوافق ورؤية المخرج أولا وأخيرا .

أثر الاضاءة على الماكياج :

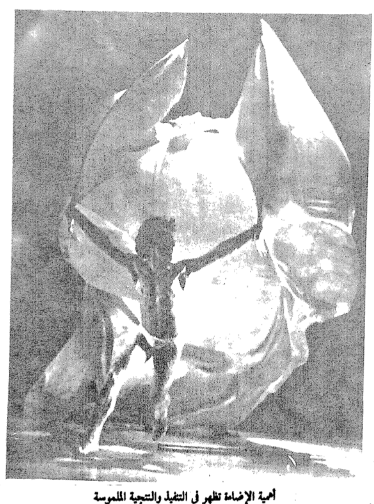
إن الاضاءة السيئة تتسبب فى إفساد الماكياج . . أما الإضاءة الموظفة توظيفا علميا وفنيا بمهارة ، فتعتبر عامل من عوامل إظهار روعة ودقة وتناسب الماكياج للشخصيات على خشبة المسرح . ومن هنا لزم على مصمم الإضاءة والماكيير التعاون الكامل للحصول على أفضل النتائج .

كما لا يخفى علينا أن توجيه ضوء ملون إلى ألوان الماكياج قد يؤدى إلى تغيير كبير فى كثافة لون الماكياج . . فمثلا : توجيه ضوء أخضر على وجه ممثل مغطى بلون أحمر ، يحول وجه هذا الممثل إلى لون أسود . . . من هنا وجب على المخرج المسرحى ضرورة اختيار ألوان الماكياج لتتناسب مع الإضاءات العامة والخاصة على خشبة المسرح . كما يتعين عليه ضرورة إبداء النصائح لمصمم الإضاءة المسرحية ، حتى يتفادى أية إضاءات لونية تؤثر على نوعية ماكياج الممثلين .

واللون الكهرمانى فى الضوء هو أنسب الألوان التى تكسب الماكياج دفئا وتؤكد تفاصيله ، والضوء الأحمر الفاتح يحول جميع الألوان الخاصة بالماكياج إلى رماديات ما عدا اللونين الأزرق والأخضر ـ بينما اللون الأحمر القاتم يفسد ألوان الماكياج .

تأثير الاضاءة على المنظر المسرحى:

الإضاءة لها تأثيرها الكبير على المناظر المسرحية ، فهى تساهم فى تغييرات المناظر وتظهر ألوانا وتطمس أخرى .



أهمية الإضاءة تظهر فى التنفيذ والنتيجة الملموسة والمحسوسة .

كما أنه بالإضاءة يمكن تحديد الزمان والمكان فى المشهد المسرحى : وبالإضاءة أيضا تحقق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحى ، كما يتحقق التوزان بين الضوء والظل فتحس العين بالجو الدرامى المناسب للعرض المسرحى .

وفى حالة المنظر الداخلى الخارجى : كصالة استقبال فى قصر يطل على حديقة يجب أن تعطى الإضاءة لعين المشاهد العمق اللازم للمنظر المسرحى ، كما تعطى التباين اللونى والضوئى بين المشهد الداخلى والمشهد الخارجى .

كما أن هناك علاقة وطيدة ما بين تأثير الضوء الملون وألوان المناظر المسرحية . . فإذا كانت مثلا شاسيهات المناظر مدهونة بالألوان الأولية مثل الأحمر والأخضر والأزرق وانعكس عليها الضوء فإن جميع ألوان المناظر تتحول إلى رماديات على خشبة المسرح .

فى حين أنه إذا عكسنا على نفس الألوان السابقة الضوء الأحمر فإن المساحة الخضراء والزرقاء لن تعكس أى ضوء من على البعد ولكننا نحس بصريا بأن اللون الأحمر قد تحول إلى مساحة داكنة اللون بينما الألوان السابقة فى الإضاءة الزرقاء تتحول إلى ألوان زرقاء قاتمة .

من أجل كل ما سبق كان من الضرورى التأكد من أن لون الإضاءة لن يغير كثيرا أو يفسد الألوان المدهون بها الديكور .

ويلعب إختيار الخامات دورا هاما فى ملمس المناظر بعد إسقاط الاضاءة عليها فمثلا : اختيار خامات ذات ملمس خشن فى الكواليس أو الستائر أو المناظر ، يساعد كثيرا فى تركيز الإضاءة على الأشكال ، دون أن يسمح بانعكاس الضوء بشكل يؤثر على العين ولا يدعو إلى التركيز على المنظر المسرحى والتكوين ككل على خشبة المسرح .

الاضاءة والملابس المسرحية :

إن الاضاءة الملونة بالذات لها تأثيرها الكبير والخطير على ألوان الملابس المسرحية . « فالألوان غير المشبعة فى الضوء تكون أكثر صلاحية فى الاستعمال عن الأزياء المسرحية ذات الألوان المتعددة » . ويفضل فى ألوان الأزياء أن تكون فاتحة تحت الإضاءة ذات الألوان الزرقاء والكهرمانى فى مناطق التمثيل .

فإذا أخذنا الزى الأحمر اللون على سبيل المثال ووضعناه تحت إضاءات مختلفة لوجدناه يختلف بحسب لون الضوء الساقط عليه . « فهو تحت الضوء الأحمر يصبح أكثر ثراء ، بينما تحت الضوء الأزرق يصبح بنفسجيا ، وتحت الضوء الأخضر يصبح مائلا إلى البنى ، أما تحت البنفسجى فهو يصبح أكثر ثراء ، وتحت الضوء الكهرمانى يتحول الزى الأحمر إلى لون غير مقبول » .

الاضاءة الملونة وتأثيرها على المتفرج :

الألوان ترتبط بمعان راسخة فى عقلنا الباطن نتيجة لخبرات بعضنا ، والموروث فى الجنس البشرى ، وأخرى مكتسبة من الحياة .

والألوان بصفتها خبرة مرئية تزيد ثباتا فى عقولنا عن أى خبرات اكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى . كما أن للألوان دلالات معينة وارتباط بالظروف والأحداث التى مررنا بها .. لذا نرى البعض منا يميل إلى ألوان دون أخرى .

ولقد اثبتت التجارب والاختبارات النفسية التى أجريت على مجموعة من أفراد يختلفون فى ميلوهم وثقافتهم ، أن هناك دلالات عامة للألوان يكاد يشترك فيها الأغلبية العظمى من الناس ذوى الثقافة والبيئة والمناخ الواحد .

فنتجية للارتباط القوى بين الألوان والمعانى ، فإنه يجب على مصمم الإضاءة المسرحية أن يعطى لهذا الأمر اعتبارا كبيرا حين يقوم بوضع خطة الإضاءة ، ومن خلال مناقشاته مع مخرج العرض المسرحى ولقائه مع مصمم الملابس والماكير ومصمم الرقصات أيضا .

ويمكنه أن يستخدم الإضاءة الملونة المرتبطة سيكلولوجيا بمعانيها وموضوعها فى العمل المسرحى ، وبذلك تؤثر فى المشاهد تأثيراً قويا مبعثة كل من المضمون والشكل على خشبة المسرح .

وللون أثره على مزاج الناس ، فهو ينقل تعبيرا قويا ، ويثير فى الحس مشاعر خاصة ويؤثر فى النفس تأثيرات معينة تختلف من إنسان إلى آخر .

ومن العلاقة بين شكل اللون وما يتركه من انطباعات نفسية وما يمكن أن يعبر عنه اللون من سجايا وخصائص نفسية يمكن القول بأن :

١ ــ الأبيض :

مرتبط بالبراءة ، والرقة ، والسلام ، والتضحية . والطهارة ، والنظافة ، والنور كما يرتبط لدى سكان البلاد الشمالية بالجليد والبرودة .

وعن تأثيره الرمزى كما ثبت من إحدى التجارب السيكلوجية فوجد أنه يرمز إلى مختلف الفنون .

٢ ــ الأسود :ــ

ارتباطه بالخوف ، والحزن ، والدهشة ، والرعب ، والمكر ، والخبث ، والشرف والجريمة ، واليأس . وبصفة عامة فإن اللون الأسود هو العزاء والحزن والفزع ، ومن حيث تأثيره الرمزى فهو يرمز إلى مختلف الفنون .

٣ ــ الأحمر :ــ

وهو من الألوان الساخنة ، لذا فهو لون مثير له خواصه العدوانية ، فهو مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة ، وهو يعبر عن الثار والدم ويعبر أيضا عن الحقد والحب ويمكن أن يكون تأثيره الهندسى « المربع » حيث أن فيه استقرار ، أما تأثيره الرمزى فهو يرمز إلى الفن ، أما من حيث تأثيره الفسيولوجى فهو لون يثير حالات الالتهاب ، ويساعد على الغضب (مصارعى الثيران فى أسبانيا يثيرون الثيران باللون الأحمر) .

واللون الأحمر يزيد من ضربات القلب ، ويسرع فى إيقاع الدورة الدموية ، لأن إشعاعاته القريبة من منطقة الأشعة تحت الحمراء تجعله يتغلغل بعمق فى الأنسجة داخل الجسم ويمكن استخدامه فى المشاهد المسرحية المعبرة عن الغضب والبغضاء والقتل ، وكذلك فى المشاهد التى تحتاج إلى القسوة والصرامة .

٤ ــ الرمادى :ــ

وهو أقل شدة من اللون الأسود ، ويوحى بالبرودة ، ويرمز إلى الوداعة والخضوع ويبعث أحيانا على الكآبة والحزن والانقباض والتصميم والعزم والرزانة والشيخوخة ، وهو هادىء ومحايد .

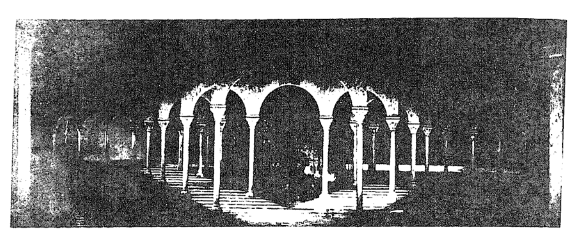
٥ ــ البرتقالى :ــ

من الألوان الساخنة ، ويستخدم دلالة على الدفء والوفرة والحرارة . إنه يعبر عن التوهج الاشتعالى . وقد توصل العالم « لانج » إلى أن لكل لون خاصية معينة وهو يرى أن اللون البرتقالى لون محبب للنفس « اجتماعى » .

أما تأثيره النفسى ففيه الاحتيال والقسوة .. ويمكن أن يكون كالمستطيل فى الأشكال الهندسية .

٦ ــ الأصفر :ــ

يعبر عن لون ضوء الشمس وعن السرور ، كما أنه لون منشط للفكر « فلسفى » . كما أثبتت « لانج » فى تجاربه . كما أنه يرمز للعظمة والثورة ويقابله الشكل المثلث فى الأشكال الهندسية ويرمز إلى العلم . ومن تأثيره الفسيولوجى ، نجد أنه لون منشط لخلايا الفكر ويستعمل فى مكاتب العمل . والأصفر من الألوان الساخنة الخاصة (الأصفر الفضى) ، أما الأصفر الليمونى فينتمى إلى الألوان الباردة .



التكوين الجمالى والتوزيع الفنى للاضاءة عامل مؤثر يخدم المواقف المسرحية

والأصفر هو أكثر الألوان استضاءة ونورانية فهو لون الشمس والحرارة ، أما عندما يكون الأصفر داكنا فهو يعبر عن الجبن والانحطاط والضعف والغيرة والغش والخداع .

٧ ـ البنى :ـــ

رمز الخريف والحصاد والوفرة . وهو لون هادىء ومحافظ وفيه وقار . ولو أنه أيضا يرمز إلى القذارة .

٨ ـ الأخضر :ـــ

هو لون يعبر عن لون الطبيعة ، ويوحى بالراحة . وهو لون يعبر عن التسامح ويدعو للثقة وفيه خصب وأمل ، وإذا رمزناإليه بإحدى المهن فهو يرمز إلى مهنة الطب ويمكن تشبيهه هندسيا « بالشكل المعين » . ومن حيث التأثير الفسيولوجى فهو لون مسكن ومنوم .. واللون الأخضر يوحى بالبرودة ، وبالماء والهدوء والسلام . ويرى فيه « إيزنشيتاين » لون التجديد والربيع والأمل .

ويرتبط هذا اللون بالحقول والحدائق والأشجار ، وكذلك يرتبط اللون الأخضر بمعانى النعيم والجنة .

٩ ـ الأزرق :ـــ

من ألوان المجموعة الباردة .. إنه لون الهدوء والصفاء ويقلل من الهياج والثورة ويساعد الإنسان على الاستغراق والتركيز .. ويرتبط هذا اللون بالسماء والماء فى الطبيعة فهو لون مناسب للهدوء وبرودة الليل . والأزرق إن اجتمع مع الأخضر فهو يمثل أقصى درجات البرودة .. ويوحى بالخفة والخيال ، فهو يعبر عن الحساسية والحيوية .

وعن تأثيره النفسى فهو يوحى بالحقيقة والتجانس ، ويقابله فى العلوم المختلفة علم الفلسفة ، ويمكن تشبيهه هندسيا بالدائرة .

وهو لون شفاف مبلل يدعو إلى الخوف وإلى الاحتقار فى نفس الوقت .

١٠ ـ البنفسجى :ـــ

رمز الحزن والتعاطف والهدوء والغنى والأبهة فى نفس الوقت ، ويرى البعض أنه يجمع بين الحب والحكمة .. وهو لون مهدىء ملطف .

كما أن هذا اللون فيه مثالية وملكية ، وإذا أردنا أن نضع شكلا هندسيا مقابلا لـه فهو الشكل البيضاوى .

إن اللون البنفسجى لون عميق ناعم .. وعندما يكون مائلا للزرقة فهو ينتمى للألوان الباردة أما إذا كان بنفسجيا مائلا للحمرة فهـو لون ساخن .. وهذا اللون فيه عزاء ، وفيه يأس أيضا .

أما من حيث تأثيره الفسيولوجى ، فهو يؤثر على القلب والرئتين ، ويزيد من مقاومة أنسجة الجسم .

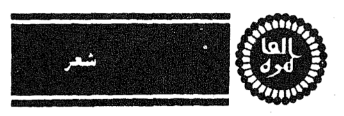
١١ ـ الأرجوانى :ـــ

رمز الفخامة والغنى ، لذا فهو دائما يغطى حوائط وأثاث القصور الملكية ، وهو رمز البطولة والشجاعة ، وبالرغم من أن البعض يرى أن هذا اللون يعبر عن الهدوء ، إلا أنه فى نفس الوقت يوحى بالحزن .

وقد يختلف كثيرا مدلول الألوان النقية الكاملة التشبع عن مدلولها أو نقص تشبعها فاللون الأحمر على سبيل المثال إذا خفف بالأبيض وصار ورديا فلن يدل على جميع المعانى السابقة التى ذكرت عنه ، بل قد يصبح لونا مرحا يناسب الدلال والخفة لذا نرى البنات الصغيرات السن يرتدين هذا اللون بكثرة .

كما أن اللون الأزرق المخفف بالأبيض تنطبق عليه نفس الملحوظات السابقة فتتغير طبيعته بعد إضافة الأبيض إليه ، ونجد صغار الأولاد يرتدون هذا اللون .

وقبل أن ننتقل إلى جزئية أخرى من جزئيات مكونات العرض المسرحى ، لزم أن ننوه بأنه يجب على مصمم الإضاءة ألا يكون فقط فنانا وصاحب مهنة ، بل نحن نطالبه بأن يكون حكيما فى رئاسته وآرائه ... وإذا كانت الإضاءة المسرحية وليدة أفكار المؤلف والمخرج ومصمم المناظر ومدرب الرقص ومصمم الإضاءة ، وبحكم هذه الكثرة والضرورة الفنية ستكثر الآراء من الجميع ... فإننا فى عالم المسرح كثيرا ما نرى فى مصمم الإضاءة الشخص القادر على حل تضارب الآراء وصولا إلى فكر موحد مقبول يخدم العرض المسرحى جميعه . ◆



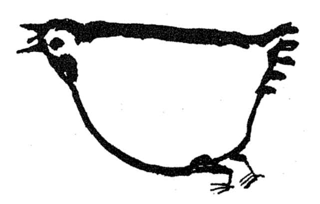
يانجمتى البعيدة

محمود عبد الحفيظ

النُّقاطُ خاصَمَتْ حُروفَها ..
وغادَرَتْ فَضاءَكِ المُلبَّدا.
فماتَ فيك المُبْتدأ
ولفَّه الصَّقيعُ فى غَيَاباتِ الخَبَرْ
مَنْ يَضبِطُ الإيقاعَ فى مواسِمِ الخَطَرْ ..
ولم تَعُد يمامتى ..
تجتازُ عَيْناهَا المدى ؟
نَشَدتك الرِّضا
ضَاعَتْ محاولاتى كلها سُدىَ
وليس ثم غير ضَرْسٍ واحدٍ ..
خلَعته فى المقطع الذىَ مَضَى .

* * *

فى مكاتب الذين يَسْتَوْفُونَ كَيْلهم ..
ويخسرون فى مواعيد الحضور .
فى محطات القطارات التى
لا يرتجى لها ظهور
ولا ترد التذكرة
وفى دهاليز العبور
إلى أحباء الفؤاد فى مخبياتهم
وسط القبور
كأنما الأولى تجىء بعد الآخرة



وفى مخبيات الثرثرة
عن الأجورِ والمهور والنساءِ والعُطور ..
وجَوْدَةِ الكَفَنْ
وفى سَراديب العَفَنْ
بين البغايا والسَّماسِرَة
خَلَعْتُه فى كل أوراقى المبَعْثَرَة
على موائد الهروبْ
فى الشمالِ والجنوب . والشروقِ والغُروبْ
والفَضائح المعطَرةْ
مَوائِدِ الشيوخ يأكلونَ
من جيوب صبية القصائد المزوَّرة
* * *
خَلَعْتُه فى بيت خالتى التى ..
لها رصيد .. وابنة معوقة
فى بيت سيدي مدير المنْطقة
بيْتٌ .. ومَصْنَعٌ .. وغادةٌ مطلَّقة
خَلَعْتهُ وراء زَوْجتى المعلقة
وطفْلتى المطوقة
بألفِ لُعْبةٍ مَهْراً لأمها
وألف وَعْد أن تموت أحزان الليالى السَّابقة
* * *
وفى انتظار أنْ تجيءَ منْ صديقتى ..
رِسَالة الإفادة
وفى انتظار مَسْرَحية مُعادة ..
أنام قبْلَ ينتهى الإعْلانْ
وبعضَ أشياء يقولها فُلان عنْ فُلانْ
وآخرِ الأنباء ..
عَنْ وُفود الجامعة
تلك التى أُفْنَتْ شبابها ..
وشيبها ..
وهَيْبَةَ الأعضَاء ..
فى الاتهام والمرافعة
وأمسياتِ الشِعْر .. والمصارعة ..
تلك التى يُدْعى لَها ..
كُلما راحَ الزّمان يَصْفعنا .. أو اغْتَدَى
* * *



نَشَدتُك الرِّضا
يانَجمتى البعيدة
ياجُملتى المفيدة
ياوَجَعَ القصيدة
ياكُل حُزْن المَقْطعِ الأخير
أنْ تمسكى الشراعْ
أنْ تضبطى الإيقاع
أنْ تُصْلحى بين الحروفِ والنقاط
كيما يُطل الحرفُ من رَحِمِ الكلامْ
وتَسْتوى قصيدتى على شَواطِىء السّلام ..
والهُدى
نَشَدْتُك الرِّضا .. ياجُملة الخِتام . ◆





وداعاً لعملاق الأدب العالمي

ماكس فريش

د. أحمد كامل عبد الرحيم

بعد أن سبقه ورحل عنا معاصرة ورفيق كفاحه الأدبي والفكرى فريدريش دورينمات ، فلقد رحل فريدريش دورينمات عن سماء الأدب والفكر الألماني بل والأوروبى فى الرابع عشر من شهر ديسمبر عام ١٩٩٠ وبعد ما يزيد على ثلاثة أشهر ونصف لحقه ماكس فريش عندما انتزع الموت القلم من يده فى الرابع من شهر ابريل عام ١٩٩١ عن عمر يناهز الثمانين عاماً فهو من مواليد ١٩١١/٥/١٥ ويكبر فى الميلاد عن دورينمات بعشر سنوات الذى هو من مواليد ١٩٢١/١/٥ .

لقد رحل العملاقان دون ان ينعم أى منهما بجائزة نوبل ، تلك الجائزة التى ظلت تجول وتصول فى أفق أحلامهما دون أن تهبط على واقع أحدهما خصوصاً وأن كل منهما لا يقل انتاجاً وإثراءاً للأدب الألماني بالمقارنه بمعاصرهما على الأرض الألمانية الأديب الراحل هاينريش بول (١٩١٧ — ١٩٨٦) الذى تسلم جائزة نوبل من الملك جوستاف ملك السويد عام ١٩٧٢ لقد كانا رفقاء سلاح القلم على الأرض السويسرية دورينمات وفريش فى تسابق وتنافس مستمر من أجل إثراء الأدب الألماني بل والفكر الأوروبى بانتاجهما المتميز الذى أثير وسيظل يؤثر على الفكر الأوروبى بل والعالمى .

لقد رحل العملاقان وصدق كريستوف جايزر فى رد فعل له فور استقباله لنبأ وفاه ماكس فريش وهو يقول : « إنه لأمر مفزع ، لقد أصبح كلاهما الآن ، دورينمات وفريش فى عداد تاريخ الأدب » . وإذا كان جايزر يحتسبهما فى تاريخ الأدب الألماني واقعاً فان انتاجهما الوفير سيظل تراثاً تنهشه أقلام المفكرين والناقدين والمحللين على المستويين الفكريين الألماني والعالمى . فلقد تحملا عبء ومخاطر قضايا أدب ما بعد الحرب على الأرض السويسرية وكانت مهمتهما صعبة للغاية ومحفوفة بالمخاطر ولكنهما أبدعا فى أدائها وتحقيق أهدافها فذاع سيطهما وراح ليؤثر لا على الدول المتحدثة بالألمانية فحسب بل على الفكر الأدبى الأوروبى والعالمى .

وعندما انتهت الحرب العالمية الأولى بفزعها وهولها لم يكن لها أى تأثير يذكر سطرته الأقلام كما حدث بعد الحرب العالمية الثانية أن بقيت الألسنة فى بادىء الأمر حبيسة الأفواه من جلل الأحداث ثم جاء الريبورتاج الذى هز أركان اللاشعور الإنسانى للكاتب تيودور بليفير (١٨٩٢ — ١٩٥٥) من خلال رواية الحقائق « ستالينجراد » (١٩٤٦) التى ضمها تقارير المشاركين فى الحرب لتكون بمثابة صرخه وإشارة إلى القدر الألماني ، ولم تنشر معايشات من اشتركوا فى الحرب ومعاناتها إلا بعد ذلك ببضع سنوات ، وكان عام ١٩٤٥ بالنسبة للأدب الألماني اللغة فى سويسرا بمثابة إفاقه بل بداية جديدة ، ففى سنوات الحكم الدكتاتورى الفاشى الذى سيطر على أجزاء كبيرة من أوربا كانت سويسرا قد أدت دوراً محافظاً بشكل جوهرى على الخط الفكرى الأدبى حيث كانت هى المنطقة الوحيدة فى المجال اللغوى الألماني الذى تمتع بحرية الفكر فكانت بمثابة مأوى وملاذ للكثير ممن كانوا يبحثون عن مهجر وموطن لأعلام الأدب الفارين أمثال توماس مان (١٨٧٥ — ١٩٥٥) الذى إتخذ من سويسرا ملاذاً ثم موطناً أقام فيه بعد الحرب العالمية الثانية .

ومن بين مدن سويسرا الحره نجد مدينة زيورخ على وجه التحديد تلعب دوراً تاريخياً هاما فى الحفاظ على استمرارية العمل المسرحى الألماني بل وفى النهوض بالمسرح لخدمة الحياة التى افل نجمها فى الدول الأخرى المتحدثة باللغة الألمانية ، فبعد نهاية الحرب بعام ونصف يتم على مسرح زيورخ العرض الأول لمسرحية « شيطان الجنرال » (١٩٤٦) للكاتب المسرحى كارل تسوكماير وذلك وسط إقبال جماهيرى ضخم ، ولقد ظلت هذه المسرحية تسيطر على خشبة المسرح فى زيورخ لعدة سنوات ففيها نجد الجنرال هاراس يعيش فى تشكك مأساوى بين الواجب العسكرى والرفض السياسى . إن إحساسه العكسرى بالواجب يملى عليه أن يضحى بنفسه فداءًا للوطن ، غير أن أولئك الذين يطلبون منه التضحية هم هتلر والوطنيون الأشتراكيون الذين يكرههم هو . ان تسوكماير يختلف فى نهجه الأساسى عند نهج بيرت بريشت (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، فبينما يؤكد بريشت النقد اللاذع والرفض ، يؤمن تسوكماير بالجانب الطيب داخل الإنسان .

لقد وجدت دراما العصر الحاضر بعد جيرهارد هاوبتمان مواهبها الرفيعة ليس فقط عند كارل تسوكماير وبيرت بريشت بل وأيضا عند ماكس فريش وفريدريش دورينمات . وما يبعث إلى الدهشة هو أن عملاقى الأدب الألمانى الحديث فى سويسرا ، ماكس فريش وفريدريش دورينمات يتشابهان فى شخصيتهما الجمالية ، فإذا كان دورينمات يجمع بين فن التعبير بالكلمة وفن التعبير بالرسم فإن ماكس فريش ظل لسنوات طوال يجمع بين فن التعبير بالكلمة وفن المعمار إلى أن جند نفسه بعد ذلك لفن الكتابة فقط .

ولد ماكس فريش فى مدينة زيورخ فى ١٩١١/٥/١٥ عن أب معمارى وبعد حصوله على الثانوية العامة إنشغل بالدراسات الجرمانية فى زيورخ واضطر لأسباب مادية إلى التوقف عن الدراسة ليكسب قوت يومه فى مجال الصحافة حيث اشتغل محرراً صحفياً فى كل من تشيكوسلوفاكيا ودول البلقان ثم عاد من هناك ليدرس المعمار ثم يجمع بعد ذلك فى عمله بين فن المعمار وفن الكتابة ليجند نفسه بعد ذلك لفن الكتابة ويعيش كاتباً دراميا وروائياً مبدعا بالقرب من مدينة زيورخ مسقط رأسه .

ولقد تألق ماكس فريش وأصبح إلى جانب فريدريش دورنيمات عملاقاً من عمالقة كتاب المسرح والقصة فى سويسرا ويصبح رائدا من رواد الأدب الألمان ويصعد إلى مسرح الشهرة العالمية .

لقد حصل ماكس فريش على عدة جوائز تقديرية تفوق فى عددها بكثير عدد الجوائز التى حصل عليها فريدريش دورينمات ، نذكر منها على سبيل المثال ؛ « جائزة ڤيلهيم رابه » لعام ١٩٥٥ و « جائزة چيورج بوشنر » لعام ١٩٦٢ و « جائزة الفن الكبرى » لمقاطعة نوردراين فيستفالن الألمانية عن عام ١٩٦٢ و « جائزة فريدريش شيللر » لمقاطعة بادن فورتمبرج عن عام ١٩٦٥ ، أما عن « جائزة نوبل » فان حاله مثل حال معاصره الراحل دورينمات لم يحصل عليها ، وفى هذا المقام نقرأ عن ڤبراكورينكر وهى تنعيه على صفحات جريدة « لوفيجارو » الفرنسية حيث تصفه إلى جانب دورينمات بأنه : « ثانى من كانوا يستحقون جائزة نوبل حيث أنه كان قد وضع أقدامه فعلاً على الطريق الممهد لنيلها » .

إن ماكس فريش هو كاتب مسرحى وروائى يقف على قدم وساق إلى جانب عملاق سويسرا الأول الكاتب المسرحى الراحل فريدريش دورينمات فهو من خلال مسرحياته ورواياته يؤكد أن إنسان العصر الحديث لم يعد معبراً عن ذاته ، بل أن أعماق وحقيقة جوهره تخفيها القوالب النمطية والصور المشوهة ، تلك الصور الزائفة التى تتكشف بشكل جلى من خلال « رأى » المعايشين له من البشر فمثلا فى روايته بعنوان « شتيلر » (١٩٥٤) نجد بطلها فنان النحت أناتول شتيللر يعرض علينا بنفسه ملامح شخصيته فهو يهرب إلى خارج البلاد ثم يعود تحت إسم آخر على أمل وظناً منه أن يكون بذلك قد أسدل الستار على معالم ذاتيته السابقة غير ان خطته التى رسمها تبوء بالفشل ويتم اكتشاف حقيقة أمرة ويودع فى السجن وهناك يقوم بتدوين تاريخ حياته حيث يعود إلى بصيرته ويفطن إلى أن المرء لابد أن ينتهى به المطاف ويعود إلى شخصيته الأصلية وذاتيته الحقيقة حتى ولو كانت حياته السابقة مليئة بالأخطاء وملطخه بالشبهات . إنها رواية تعرض نوعاً من الرفض الانسانى ونجد ماكس فريش يعالج من خلالها مشكلة إنفصام الشخصية وانقسام الشخصية أو اللاشعور وهى تلك المشكلة التى تتخطى فى عصرنا حدود المرض النفسى .

إن أعمال ماكس فريش هى مثل أعمال دورينمات تم تأليفها لتكون بمثابة « نماذج » فهى تتضمن مقترحات وأساليب تبحث فى الصراع بين الفرد والمجتمع وفى كتابه هذه الرواية نجد فريش قد تأثر بأفكار الفيلسوف الدنمركى زورين كيركيجارد (١٨١٣ — ١٨٥٥) ففى الجزء الثانى من الرواية ، فى الكلمة الختامية للنائب العام يرد ذكر إسم « كيركيجارد » عدة مرات كما أن الرواية بأكملها تموج بالافكار التى لها إرتباط بفلسفته فضلا عن أن عقيدته « إما هذا أو ذاك » هى بمثابة شعار لرواية « شتيللر » بجزئيها . لقد حقق بطلها « شتيللر » نجاحاً كبيراً من خلال ممارسته لفن النحت لأنه يرفض ان يكون ذلك الفنان النحات الذى اختفى من سويسرا ويحمل نفس الاسم وهو يعرض بذلك معاناة الانسان من الاغتراب الذاتى أى اغتراب الانسان عن ذاته .





أما روايته « هوموفابر » (١٩٥٧) التى اعتبرها ماكس فريش بمثابة « تقرير » فهى إستعراض لنوع آخر من الرفض الذاتى فأحداثها تدور حول مهندس فنى حصيف يلوح له كل شىء يمكن حسبانه ولا يعترف بالقدر ثم يضطر إلى خوض مأساة لا مفر منها فهو يصاب بخيبة أمل أمام صدفه جعلته يعيش خلال رحلاته قصة حب مع شقيقته فيموت قبل ان يتمكن من إجتياز محنه عالم الخيال الذى أجبرته الظروف على التواجد فيه . أما روايته « إسمى قد يكون جانتبابين » (١٩٦٤) التى تعتبر الجزء الثالث من « ثلاثيته » إلى جانب « شتيللر » و « هوموفابر » فنجد فريش يحاول من خلالها أيضا عـلاج مشكله فقـدان الهـويـة والشخصية . إنها تضم عرضاً لسيرة حياة « رجل متوسط العمر يعود بالطائرة من رحلة مصلحية اضطر أن يقوم بها فجأة دون أن يعلم عنها أحد ، وفى أحد الصحف اليومية المحلية التى قدمتها له إحدى المضيفات بالطائرة يتصفح إعلاناً خاصاً بوفاته ويصبح بذلك شاهداً خفياً على تشييع جنازته ولكنه يقرر على أساس انه ذلك الشخص الذى فارق الحياة ويتواجد الأن فى غربه نائية وعليه الاستفادة من خطأ الآخرين وان يبدأ حياة جديدة » .

إن الفكرة التى تتناولها هذه الرواية ليست بجديدة بل تناولتها أقلام العديد من الروائيين غير أن جوهر أحداث رواية ماكس فريش « إسمى قد يكون جانتبابين » تتشابه إلى حد كبير مع جوهر أحداث قصة الكاتب الإيطالى لويجى بيرانديللو (١٨٦٧ — ١٩٣٦) المعروفة بإسم « إل فوماتيا باسكال » (١٩٤١) أى « المرحوم ماتياباسكال » ولا بد أن يكون ماكس فريش قد تأثر بالروائى الإيطالى بيرانديللو وبروايته « المرحوم ماتيا باسكال » ، فلقد مات بيرانديللو عام ١٩٣٦ ولم يبدأ فريش فى عمله الأدبى الا آنذاك تقريبا ، وعلى الرغم من أن ماكس فريش لم يذكر بيرانديللو فى كتاباته الا مرتين أو ثلاث مرات وبطريقة عابرة ، إلا أنه مما لا شك فيه هو ان الكاتب المسرحى فريش لابد أن يكون على علم بالأعمال الدرامية لمن سبقوه ، كما نجد أن فريش قد سار على درب بيرانديللو فى استخدام تكنيك الراوى الذى إستخدمه فى روايته « المرحوم ماتيا باسكال » فلقد إستخدم فريش نفس التكنيك بل وأبدع فى إستخدامه فى ثلاثيته « شيللر » و «هوموفاير» و « إسمى قد يكون جانتبابين » ففى روايتـه « شيللر » استخدم فريش خدعه فنية رائعة بالنسبة إلى تكنيك الراوى فنجده يحكى تاريخ حياة بطلة الفنان أناتول شتيللر مستخدماً الضمير الشخصى الأول والضمير الشخصى الثالث .

أما عن ماكس فريش ككاتب مسرحى فاننا نشير هنا إلى أهم أعماله الدرامية وهى : « ها هم يغنون ثانية » (١٩٤٦) و « عندما انتهت الحرب » (١٩٤٩) و « الرجل الطيب ومشعلوا الحرائق » (١٩٥٣) و « آندوررا » (١٩٦١) و « دون جوان أو التغزل فى علم الهندسة » (١٩٥٣ وصياغه جديدة عام ١٩٦٢) .

إن العملين الدراميين « ها هم يغنون ثانية » و « عندما إنتهت الحرب » يطرحان سؤالا وهو كيف إستطاع الشعب الألمانى الغنى بحضارته الانسانية أن يغوص فى أعماق البربرية ويحرك مشاعر البشرية للتنديد بما خلفته الحرب من ضحايا وأموات ودمار . إنهما إنعكاس لمعاناة مجتمع ما بعد الحرب وبمثابة محاولة للنيل من الحرب ومجرمى الحرب وما جلبوه من محنة يعيشها الشعب الألمانى ويعيشها معه العالم أجمع .

أما مسرحيته « الرجل الطيب ومشعلوا الحرائق » التى تعتبر « تمثيلية تعليمية بدون درس مستفاد » فهى بمثابة مواجهة من جانب ماكس فريش للواقع البربرى الممزوج بالمثل الإنسانية التى تبدو ظاهرياً هدفاً ولكنها فى الحقيقة هى مجرد مثل باليه فعلاً بسبب ما يجرى من خرقها كل يوم . ان ماكس فريش يعرض من خلالها كيف ان التهرب من المسئولية خلف ويخلف كوارث إجتماعية تسببت فيهـا الحـروب العـالميـة والدكتاتورية الهتلريه ويتساءل عن الموقف الذى كان يجب على إنسان عصرنا أن يتخذه إزاء هذه الأحداث .

والحقيقة هو أنه لا يسأل عن جوهر الظواهر ولا على طبيعتها الإقتصادية والسياسية ولكنه يستعرض مع القارىء أو المشاهد كيفية التغلب على المخاطر ليست على أنها مشاكل أخلاقية ولكن على أنها مشاكل إجتماعية تهدد المجتمع بشكل عام . انه فعلا يبحث وينقد

ويجذر . وتعتبر هذه المسرحية إلى جانب الرواية «شتيللر» أهم صراع لكاتبها ماكس فريش مع اسلوب التفكير المعقد للشخصية السويسرية .

وأحداث هذه المسرحية المريرة ذات الخلفية السياسية تدور حول بطلها الرجل الطيب المرح النشيط فى معاملاته التجارية الذى ينال جزاءه حيث أنه لم يرضخ للاعتراف بوجود الشر كما أن استعداده للإنضياع يدفعه إلى تقديم العون إلى مشعلى الحرائق إلى أن يحترق هو نفسه معهم .

أما مسرحيته باسم « آندورا » والذى أعطى ماكس فريش تصورا لفكرتها فى كشكول ذكرياته ، حالها مثل حال معظم أعماله المسرحية والروائية ، فإن أحداثها تدور حول بطلها الشاب آندى الذى إفترى عليه مجتمعه وإعتبره يهودياً ويرتضى فى النهاية بالدور الذى فرضه عليه هذا الحكم المتحيز الصادر عن مجتمعه فينهار فى بيئته التى جنت عليه ، تلك البيئة التى فقدت ضميرها وضاعت منها بصيرتها . ان هذا العمل الدرامى المتميز يجعل المتفرج يدرك أن الشوفانية والعنصرية فى المجتمع البورجوازى الحديث هما ظواهر دفينة لا تزال تلعب دورها دون أن تطفو ظاهرة جلية على سطح السلوك البشرى . ان هذه المسرحية تبدو وكأنها تطرح تساؤلاً على القارىء والمتفرج عن أسلوب الحياة الصحيح وعن إمكانية أن يصبح الإنسان إنساناً آخر فى سلوكياته ومفاهيمه .

وأخيراً نأتى إلى عمله المسرحى الكوميدى الرائع « دون جوان أو التغزل فى علم الهندسة » فيكفينا هنا تقييم أحد معاصريه من النقاد على الأرض الألمانية وهو هانس إيجون هولتونرن عندما ألقى كلمه أمام أعضاء رابطه اللغة الحديثة فى شيكاغو بأمريكا عام ١٩٥٩ طارحاً السؤال : « ما هى حضارة الغرب ؟ » وللاجابة على هذا السؤال تطرق إلى الحديث عن خمسة أبطال لخمسة أعمال أدبية على الأرض الأوروبية يرى فيها قوة إبداع أدبى رائع كما يرى فيها تمثيلا حقيقيا للمجتمع الحضارى الأوروبى وذكر الأبطال الخمسة وهم : أوديب وهامليت ودون كيشوت ودون جوان وفاوست . وعن دون جوان أشار إلى أن هناك العديد من الأعمال الدرامية التى تناولت شخصية « دون جوان » إلا أن أحدث عمل أدبى هام عن « دون جوان » باللغة الألمانية هو تلك الكوميديا التى تشع جاذبية وذكاء بقلم الكاتب المسرحى السويسرى ماكس فريش والتى صدرت عام ١٩٥٣ بعنوان : « دون جوان أو التغزل فى علم الهندسة » .

ان ماكس فريش يعرض علينا من خلالها تفسيرا مرحاً جديداً . ان الحبيبة الحقيقية للبطل ليست فتاة على الاطلاق ولكنها علم هو علم الهندسة ، وفيها نجد دون جوان يهجر النساء كى لا يفقد نفسه ويكون مصيره الضياع غير أنه ينتهى به المطاف ليكون أسيرا لإمرأة . ان السخرية التى تكتنف جوانب هذه الكوميديا تكمن فى أن صراع دون جوان ضد الصورة التى يأخذها الجميع عنه هو تأكيد دائم لهذه الصورة .

وأهم عمل للكاتب السويسرى الراحل ماكس فريش هو « كشكول ذكرياته » (١٩٦٦ — ١٩٧١) الذى هو بمثابة استعراض لمظاهر الحياة الحديثة فى شكل انعكاسات ومعارف ، كما أنه يعتبر فى نفس الوقت سجلا وثائقياً لمجمل أعمال كاتبه ماكس فريش ليس فقط الأعمال الروائية بل وأيضا الدرامية .

هذا وان كان ماكس فريش قد رحل عنا وغاب عن سماء الفكر الأوروبى مثل معاصره فريدريش دورينمات إلا أن أعماله ستظل دائماً تذكرنا به ونتناولها بالبحث والنقد والتحليل وأن تنال الإهتمام فى مصر بقدر اهتمامنا بأعمال فريدريش دورينمات ، خصوصاً وأن موضوعات رواياته ومسرحياته تثير المناقشات العامه بشكل أكبر بكثير من موضوعات دورينمات الروائية والمسرحية ، ففى الوقت الذى يبحث دورينمات فى مسرحياته على وجه الخصوص عن نماذج جديدة لها طابعها الكوميدى المثير نجد أن عامل الإثارة عند فريش يتركز فى المواجهة المستمرة بين ما هو عام وما هو خاص . وفى لقاء صحفى معه نشرته جريدة « ليبيرا تسيون » الفرنسية عام ١٩٨٤ سئل عما إذا كان المرء يمكنه الفصل بين حياته وأعماله رد قائلا « إننى أجد أعمالى تثير الأهتمام أكثر بكثير من حياتى » . وها هو توماس هيورليمان ينعيه قائلا : « ان كتبه هى نوافذ — نوافذ تطل على الروح وعلى سويسرا وعلى العالم . ان ماكس فريش علمنا كيف نفكر ونشعر ونسأل . ان بوليكا فى روايته « شتيللر » كانت المرأة الأولى التى أحببتها »







المؤتمر الدولى الثالث عشر للدراما القديمة

العنف والسلام من الواقع إلى الفضاء المسرحى

حسن عطية

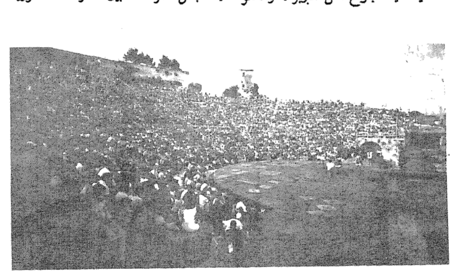
مازال الوهج القديم للأسطورة الإغريقية ماثلا بين ايدينا حتى اليوم .. ومازال التأثير السحرى للدراما اليونانية والرومانية يتسلل بين أعطافنا ، ويفجر فى نفوسنا الرغبة فى معانقة المطلق ، ومازلنا نرى أورستيه اسخيلوس تشتعل فى مصنع قديم بوسط مدريد ، وأوديب سوفكليس يحملها الشاعر والسينمائى الايطالى الراحل بيير باولو بازوليني من طينة اليونانية إلى أرض المغرب العربى محيطا اياها بنواح أهل البربر ، وها هو الألمانى هينير موللر يستعد حالياً لتقديم رؤيته المسرحية لأسطورة بروميثيوس فى مهرجان برشلونة المسرحى هذا العام .

وفى أعطاف مدينة سيراكوزا بجزيرة صقلية الايطالية ، ابتعث الزمن القديم بكل صراعاته بين المعرفة الاسطورية الساعية لادراك القوانين الجوهرية المطلقة التى تحكم المتناقضات الحياتية ، والمعرفة العلمية الرافضة لتثبيت ما هو قائم والمؤمنة بصيرورة العالم وبقدرة الانسان على حل تناقضاته على الأرض ، وبإن إبتعاثه لإبداع الأمس ، ليس لمجرد عرضه عرضاً متحفيا ، وإنما لتقديمه وفق منظور اليوم المتجدد ، وهكذا يصبح البحث والفحص المستمرين للتراث الثقافى سبيلاً لتجديد الحاضر على ضوء منتوج الأمس .. إنها العلاقة التفاعلية الخلاقة بين الأزمنة ، يتجلى الانسان فى قلبها فارسا يجتاز الفيافى متسلحا بعقله ورؤيته العلمية فى اكتشاف المجهول وصياغة الغد .

ومن أجل هذا عقد فى سيراكوزا (سرقوسة) الإيطالية فى الفترة من ١٠ إلى ١٤ ابريل الماضية المؤتمر الدولى الثالث عشر لدراسة الدراما القديمة ، طارحا للبحث والتحقيق الدراما الساتيرية ، والدراما الايمائية (المايم) ، والدراما الهزلية (الاتيلانا) والتى تجمع فى داخلها الفصول الفكاهية القصيرة والمهازل الشعبية ، وكذلك كوميديا (التوجاتا) وذلك تحت اشراف البروفيسور جيوستو مونالكو مدير المعهد القومى للدراما القديمة ، والذى اخرج فى العام الماضى مسرحية الفرس لاسخيلوس فى مسرح سيراكوزا الرومانى ، وقد اشتملت حلقة البحث على دراسات حول الدراما الساتيرية عند كل من اسخيلوس وسوفكليس ويوربيدس ، والدراما الساتيرية والإجناس الصغيرة فى المسابقات الدرامية والمايم الإغريقى واشكال العروض الكوميديا الرومانية من مايم واتيلانا وتوجاتا

هوية بحر متوسطية

وفى اطار هذا المؤتمر عقد الملتقى الجديد للمعهد الدولى لمسرح البحر المتوسط الذى يضم اسبانيا وفرنسا وايطاليا والمغرب وتونس ومصر وفلسطين ، وقد دار الملتقى الحالى حول قضايا التعليم والبحث الدرامى فى نطاق بحث المعهد الدولى عن صيغة مشتركة لثقافات بلدان حوض البحر



مسرحية « الفرس » فى حضن المسرح الرومانى بسيراكوزا

الأبيض المتوسط وسعيه لتحقيق التعاون بين تلك البلدان للوصول إلى تلك الهوية المشتركة ، وقد شارك فى هذا الملتقى الناقد الألمانى والاستاذ بجامعة برلين إرنست شوماخر ، والمنظر والدراماتورج الألمانى فولفجانج ستورش والبرتغالى ادولفو جوتكين مدير مهرجان باليرمو الايطالى للمسرح إلى جانب الايطالى موناكو مدير المعهد القومى للدراما القديمة بسيراكوزا والايطالى فيليبوا موروسو ، والفرنسى كلود ديمار يجنى عن جمعية (ايبيرال) لنشر المسرح الايبرى ومسرح امريكا اللاتينية ، ومن الجانب الاسبانى شارك كل من المنظر والناقد خوسية مونليون رئيس تحرير مجلة (بريميراكتو) — الفصل الأول — المسرحية ، والمخرج فرانثيسكو اورتينيو مدير المركز الاسبانى العربى للمسرح واستاذ الدراسات المسرحية بجامعة الكومبلوتنسى بمدريد والكاتب الدرامى ميجيل ميدينا بيكاريو عن معهد الفن المسرحى بمدريد والباحثة والكاتبة الدرامية ماريسى باديو عن مسرح (بوليوراما) ببرشلونة ، إلى جانب روبرتو جارثيا كينتانا مدير مركز الاندلس المسرحى باشبيليه ، وخورخى اورتيا عن جامعة علوم الاتصال باشبيليه ، وعن الجانب العربى شارك أحمد البدرى مدير معهد الفن الدرامى والتنشيط الثقافى بالمغرب وكاتب هذه السطور عن اكاديمية الفنون المصرية .

وقد دارت مناقشات الملتقى حول اربعة محاور أساسية هى : المسرح فى الجامعات ومدارس الفن الدرامى ، وورش وحلقات البحث فى نطاق المهرجانات الدولية ، والدورات الصيفية المسرحية ، وقد تم طرح مشروع لتحقيق التبادل العلمى بين أساتذة الجامعات والمعاهد المتخصصة فى بلدان البحر المتوسط لعرض وجهات النظر القومية والسعى للوصول لمفهوم بحر متوسطى للمسرح ، عن طريق اختيار استاذ . أو أكثر — من كل كلية أو معهد تخصصى يقوم بالتدريس فى كليات ومعاهد البلدان الأخرى ، فى شكل لقاء فكرى حى بين الاستاذ الزائر وطلبة كل بلد ، أملاً فى الخروج من



أسر مدارس أوربا الشمالية والوسطية المهيمنة على مفهوم حركة مسرح جنوب أوربا بلدان افريقيا وغرب آسيا ، أى على بدان البحر المتوسط ، ورغبة فى الوصول يوما لتأسيس مدرسة بحر متوسطى تخطط لصياغة إبداع خاص ، لا يقحم على حركة الابداع القومية ، وانما يتحرك عبرها وبصورة غير مفروضة ، ويعى فى ذات الوقت حركة التاريخ ويتجاوز الخلافات السياسية الموقوتة ، وهو أمل نراه متفائلا أكثر من اللازم وان كنا لا نرفضه ، سعياً منا لتحقيق ذلك الأمل الأكبر فى البحث عن هوية متمايزة لنا .

فالهوية العربية مازالت بعد ، فى طور التبلور ، وهى لا تنشأ من فراغ ، ولا تتواجد بالتاريخ ، وإنما يصنعها الواقع وادراك الانسان العربى لاحتياجه إليها ، تخلصا من الاستلاب والتبعية الفكرية التى هى الطريق الصحيح للخلاص من كافة التبعيات الاخرى .

عرس البترول

وفى اطار حركة المعهد الدولى لمسرح البحر المتوسط ، تم الاتفاق على دورة منظمة متكاملة تحمل عنواناً أساسياً هو (العنف والسلام فى مسرح البحر المتوسط) وتنعقد هذا العام داخل ملتقيات مهرجانات المسرح المتوسطى فى باتراس باليونان ونابولى بايطاليا ومارسيليا بفرنسا وبرشلونة باسبانيا وقرطاج بتونس فضلا عن مهرجان الخريف بمدريد ، وسوف تصاحب الابحاث المناقشة عروضا تقدمها البلاد المشتركة فى المعهد الدولى وفى ذلك يتم حاليا الاعداد لعرض (بروميثيوس) للالمانى هينير موللر ، و (الفرس) لاسخيلوس من اخراج اليونانى تيودوروس تزروبولوس مدير مهرجان باتراس ، و (ذكريات ادريانو) لمارجيت جورسينار واخراج الفرنسى ماوريزيو سكابارو مدير مسرح تورسكى بمارسيليا ، و (موقف النساء) للتركى ميمت بايدور واخراج ريتشارد مارتين ، و (البحر المتوسط) لفرقة الس كوميديانتس ببرشلونة ، و (وقائع موت معلن) عن رواية جارثيا ماركيز واخراج سلبادور تابورا لفرقة لاكوادرا باشبيلية ، وأيضا (عرس البترول) تأليف واخراج محمد ادريس لفرقة المسرح الوطنى التونسى .

إن الحركة الحالية لتلك المجموعة المنتمية للمعهد الدولى لمسرح البحر المتوسط ، إنما تشكل فى مسيرتها نوعاً من البحث عن الهوية المتكاملة أو المشتركة بين بدان هذا البحر القديم ، وتعيد علينا طرح قضية الانتماءات المطروحة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، ثم بقوة فى العشرينيات والثلاثينيات والاربعينيات من هذا القرن حول الجذور الفرعونية الفينيقية العربية الاسلامية البحر متوسطية الغربية للهوية العربية ، ومدى التداخل بين الجذر والفرع ، ومدى التفاعل بين الماضى والحاضر ، خاصة وان ثقافاتنا الحالية مازالت تحمل آثار الفكر والابداع الفرعونى ، والإغريقى جنبا إلى جنب التراث العربى والاسلامى ، وهى قضية تتجاوز هذا العرض لوقائع ملتقى إلى بحث مفصل فى الغد القريب . ◆



قصة

ألوان

د. نادية البنهاوى

الليل موحش حزين . ودموع الليل تجترها دموعى . والريح تصرخ تعربد . ونجمة تتلألأ فى السماء الملبدة بالسحب والغيوم . . ترتعش . . ثم تهوى فى الفضاء بعيدا

وأنا وحيدة . ويقولون : « كل شىء نسبى » .

« كل شىء واحد . والله واحد والكون متحد . .

. . لست أنت ما خلقه الله لا تحد به فيه . . ويصبح الكل واحد » .

أبكى . أصرخ . أتمزق . لا يهم . مادمت أتحرك . أسير . أتكلم .

أضحك ، ولا زلت أتنفس .

ويقولون : « كل شىء نسبى » .

سرت فى الطريق . حاولت أن أرى أمامى . أن أبصر الاشياء . أميز الالوان .

قلت : « هذا صفيح ».قالوا : « هذا ذهب » .

قلت : « هذا ذهب » . قالوا : « ثرى » .

قلت : « هذه زهرة » . قالوا : « ملعقة » .

قلت : « هذه شجرة » . قالوا : « لا ، بل جبل » .

حدقت بصرى . ركزت ذهنى . جمعت اشتات نفسى واسترجعت الماضى بحضاراته وقلت فرحة : « لكن لا ريب أن هذا اللون أبيض . وهذا أحمر . وهذا أسود . . وذاك أخضر . . بالتأكيد . . يستحيل عليكم هذه المرة أن تخطئونى . إنى امتاز بحدة البصر والبصيرة . »

جاءنى صوت من قريب ، رخيم متزن : « لا ، إن هذا الأبيض أسود . . والأسود أبيض . . والأخضر أصفر . . والأزرق أخضر . . »

قلت : « لكن هذه ألوان . لا يمكن أن يرى الإنسان اللون الواحد الوانا » .

قالوا : فلنبتعد عنها والا اصابتنا مثلها بالجنون ، فلا نعد نرى لا الألوان و لا الأشياء . . نحن هكذا اصحاء . ونمتلك آلاف الجنيهات . . ونعيش سعداء وكل شىء نسبى .

أكملت الطريق . وقلت : « فلأغن لنفسى » غنيت . وابتسمت . وقلت : « فلأسعد وحدى بنفس » .

تركت جسدى تهدهده الرياح . . وروحى تدغدغها نفحات من عطر البحر المبهم الساحر تحمله إلىَ النسمات . . وبصرى يستغرقه بريق البحر اللامع الفضى . . رفعت وجهى إلى السماء فرأيتها صافية زرقاء . . لكنهم يقولون إنها سوداء . . واحيانا حمراء .

تمنيت فى تلك اللحظة .. أن احتضن إنسانا .. احتضن ثورته وصفاءه .. خوفه وذكاءه .. خيره وشره .. قلقه وحيرته .. احتضن وجوداً يحتضن وجودى .

فلما وجدتنى احتضن غير البحر بروحى .

أسرعت خطاى اللاهثة ، بقلب مرتجف ، هرباً من اللامبالاة المستقرة على وجوه الآخرين . ومن لافتات واضواء الطريق ، القيت بنفسى على الفراش . اغمضت عينى .. اخرست عقلى . دفنت مشاعرى ، واسلمت روحى إلى مجهول .

* * *

« أحضرت لك لبناً .. احضرت لك لبناً .. احضرت لك لبناً » . نفس الكلمات . ينطق بها . وينصرف .ويأتى يكررها وينصرف .. يأتى وينصرف . من يكون هذا الإنسان ؟! ولماذا يكرر ما يقول دائما ؟! ولماذا أحضر لى لبناً ؟! ومن أين جاء ؟! لا أدرى .. ولم أفهم شيئا .. ولم استطع أن أصرخ فى وجهه أو أبعده عنى .

أحسست بيد فوق يدى ممسكة بها . تضغط عليها . تكاد تخنقها . يد إنسان ، رأيتها . وأحسست بها ثقيلة . ولم اسمع صوتاً والحجرة تزداد ضيقاً . وكتل من الأحجار والجبال تهبط علىّ . واليد تزداد ضغطاً . وروحى تزداد ثقلاً وعجزاً .

جاهدت جهاداً طويلاً مضنياً حتى يمكننى الصراخ .. وأخيراً صرخت ثم بكيت .. وانتحبت .. حتى استرحت .

* * *



ـ « هاأنذا قد جئت لك . وجئت لك معى بزهرة » .

ـ « وكيف عرفت أنى أحب الزهور ! أنا لم اخبرك » .

ـ « واحضرت لك الكوميديا الإلهية التى كنت تسألين عنها » .

ـ « وكيف عرفت أنى أريدها . أنا لم أسألك » .

ـ « وجئت لك بموسيقى الحب والمرح والحزن والموت والحياة .. بموسيقى الله »

ـ « من أنت ؟ ولماذا جئت بنفسك إلى أنا بالذات ؟ »

ـ « أنا من خلقنى الله من أجلك انت بالذات . جئت اضم وجودك إلى وجودى فى صدرى . احتضن حيرتك وحزنك وقلقك .. جئت اهدىء روحك . احتضنها بعقلى وقلبى وجسدى .. بكيانى وبماضى المتعثر الثائر الآمل الحزين الأليم . انت حزنى وألمى وسعادتى على الأرض .. انت الحقيقة التى كنت ابحث عنها » .

ـ أريد أن أسألك سؤالاً ساذجاً . لكنه يشغلنى .. مالون هذه الزهرة التى تمسك بها الآن فى يدك ؟

ـ « أبيض ! » .

ـ « الا يمكن أن يكون أحمر أو أسود أو أخضر فى آن واحد ؟

ـ « بالطبع لا !

ـ « ولم لا ؟ » .

ـ « لأنه أبيض . ولا يمكن للون الواحد أن يصبح ألواناً » .

ـ « أنت متفق معى إذن ان لونها أبيض . وانها زهرة . وإن هذا اللون الآخر أصفر .. وهذا أسود .. وذاك أخضر .. أليس كذلك ؟!

ـ « إن ما تسألين عنه ياحبيبتى بديهيات لايستوجب الخلاف عليها، والآراء حولها » .

ـ « معذرة يارفيقى . أنا أعرف أنها بديهيات . ولهذا كنت حائرة . ولو لم تكن قد جئت إلىّ لاصبحت مجنونة عاقلة وسط عقلاء تافهين مضللين .. أنا واثقة الآن .. انك حقيقة » .

ـ « لا تلمنى أيها الصوت .. إن لمست حقيقة وقلت : « ليس كل شىء نسبى » .

* * *

ـ « ليس هذا اللون أبيض .. أنه رمادى »

ـ « كيف ياحبيبى ؟! انه أبيض .. كيف اصبحت ترى ماكنت تراه أبيض .. ولم يزل .. رماديا !! »

ـ « ربما .. ربما هو فى الحقيقة أبيض .. وأنا الذى لم أعد قادرا على تمييز الألوان » .

ـ « كيف ؟ وهو أمامك . . وقريب منك ! »

ـ « ربما لأنه أمامى وقريب منى لم أعد أراه . . فكلما اقتربت من لون اختلطت وازدحمت رأسى بباقى الألوان ، وانعكست عليه جميع الظلال ، فلا أجدنى قادرا على رؤيته كما هو أو تمييزه عن غيره من ألوان . . ولذا فعلى أن احببت لونا ، واردت ان احتفظ به وبظلاله وأن ابقيه حيا نابضاً فى اعماقى ، ان ابتعد عنه . وأتامله من بعيد فى صمت فتزداد رؤيتى له وضوحا وصفاء .

ـ كنت أظن العكس ، بالنسبة لى ولك . وان كل شىء ليس نسبيا واننا نحتضن الحقيقة معا .

ـ نحن إذن مختلفان .

ـ مختلفان ؟!!

ـ نعم . . فى رؤية الألوان .

دوت فى أذنى صرخة فزعة امتزجت بصوت طرقت ذبذباته المرتعشة قلبى المرتجف بعنف : « لا . . لا يستحيل ان تكون هذه هى الحقيقة !! » .

* * *

ومع الفجر تساقطت فوق الزهور والاشجار والحشائش الخضراء آخر دموع الليل .

ومن بعيد رأيت زورقا تتقاذفه الامواج المتلاطمة بعنف وهو يبحث عن شاطىء يرسو فوقه .

وعلى الشاطىء كلب ذليل . اجرب . يسير وحيدا . محنى الرأس . يتحسس طريقه بانفه وفمه . . « ربما كان يبحث عن فتات خبز ، أو شىء اجهله » . . استوقفنى قليلا . . نظرت إليه . ثم اكملت طريقى . كان انعكاس ضوء الشمس الذهبى يتخلل اوراق الشجر الخضراء ويداعبها فى رقة وعذوبة .

وطيور البحر البيضاء ترفرف بحرية وانطلاق وسعادة فوق مياه البحر الغارق فى الصمت الصاخب ، والغموض المغلق اللانهائى ، وأمواجه الغاضبة تقذف بقواقعه الوديعة فى ثنايا الرمال الناعمة بعنف ، غير مبالية باسرارها .

والسماء صافية ممتدة نحو آفاق بعيدة مجهولة ، غير مبالية هى الأخرى بما يحدث تحتها .

التقطت قوقعة من فوق الرمال . . ووضعتها على أذنى . سمعت صوتاً غريباً يأتى من بعيد . حاولت أن أفهم ما الذى تريد هذه القوقعة أن تبوح به . . لم استطع . . فتركتها مع رفيقاتها . وواصلت طريقى فوق الرمال التى لم أعد ادرى ان كانت رمالاً . كما أعرفها أم شيئا أخر .



وتذكرت أن فوق هذه الأرض التى اسير عليها الآن آخرون غيرى ساروا فوقها . وربما كانوا يحملون فى صدورهم أسرارا وأحزاناً والاماً لم يبال بها غيرهم ، ودفنوا بها ، ربما تحت هذه الأرض نفسها . وأنا الآن ادوس عليهم بأسرارهم وأحزانهم بقدمى .

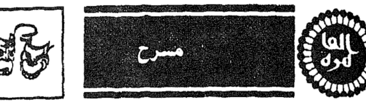
وفى يوم قريب أو بعيد سوف يأتى بعدى آخرون ويدوسون فوق أسرارى والآمى وأحزانى أنا أيضا .

* * *

واصلت الطريق بخطوات مجهدة ثقيلة، اشتريت خبزا . واكملت السير فى طريق ممتد طويل تحفه الاشجار من الجانبين حتى وجدت نفسى وسط المقابر .

اتجهت نحو قبر أبى . أخرجت الخبز الذى كنت احمله . قطعته فتاتا صغيرة ، وألقيت بها فوق قبره — كما أوصى ايليوشا طفل ديستوفسكى الصغير اباه أن يفعل له ذلك بعد موته — لتأتى العصافير والطيور فتلتقط الفتات من فوق القبر ، كى لا يشعر بالوحدة ◆





« الآلهة .. » ودراما الانسان الطيب

(هذا صنع الآلهة الذين حاكوا خيوط الدمار للبشر كي يمكن أن تكون هناك أغنية لمن هم على وشك الولادة) .

هوميروس

د . عصام عبد العزيز

فى البـدء كـانت الكلمـة . ثم كـان الإنسان . وبالكلمة وقف الإنسان أمام الإلهة : إما مؤمنا خاشعا وإما متمردا جاحدا . وفى كلتا الحالتين يكون الإنسان قد حدد موقفه من الآلهه وبوضوح شديد . متحملا بذلك تبعه ومسؤلية قراره الـذى إختاره ، إنطلاقا من الحرية الكاملة التى يتمتع بها ، حتى ولو قادته تلك الحرية إلى المنفى الـروحى العميق ، وإلى الهجـران أو حتى إلى الموت .

وأثناء حالةَ وقوفه أمام الآلهة . . ليس له من سبيل إلا الخضوع والإستسلام ـ طوعا أو كرها ـ لمشيئة الألهة . . . حيث يعكف على السجود والصلاة فى محرابهـا حتى تباركه . . لأنه سيكون عند ذلك وفى هذه الحالة . . « إنسان طيب »

وفى نفس الوقت ، لدى الإنسان طريق أخر ، وإن كان محفوفا بالمخاطر واللعنات ، هو طريق التمرد والثورة على كل شىء . . . حتى على الآلهة نفسها وعلى كـونها خاصـة ذلك الكون والذى يراه الإنسان ــ و ببساطة شديدة ــ وعلى المستوى الفكرى والنفسى والميتافيزيقى . . كونا قاسيا !

ولتحقيق التـوازن الـدقيق فى الكـون وللمحافظة على نواميسه وشرائعه . . ترى الآلهـة أن هذا الـطريق يؤدى إلى إحداث خلل فى نواميس الكون والأرض معا ، وعلى كـافة المستويات ، لأنـه طريق الـزنـدقـة والإلحـاد ، طريق العصيـان والتمرد . . . ومن ثم وجب التشريع والعقاب .

وأمام تلك المواجهة ــ الغير متكـافئة ــ يعرف الإنسان ، ومنذ البداية ، أنه الخاسر ومـع ذلك ، وإن لم يحظ بشىء ، فيكفيـه حرية التمرد والثورة . . وحتى الموت .

إن قوة الرفض التى بداخله ــ حتى وهو فى حالةَ وقوف أمام الآلهة ــ تجعله يرفض أن يكون إنسانا هامشيا فى ذلك الكون ، إنها تجعله غير مباليا بلعنةَ الآلهة أو حتى بعقابها الأبـدى . هذا الإنسـان المتمرد يؤكـد ذاته وحريته عن طريق الرفض والتمـرد وليس عن طريق « طيبته »

وعـلى ضـوء ذلـك ، فـالآلهـة ــ دائما وأبدا ــ فى حاجة إلى « إنسان طيب » أكثر من حاجتها إلى إنسان متمرد .

فقـد حـاول كـل من (إلـه ابـراهيم) « والإلـه الـفـارس الـقـديـم » و «آلهـة برخت » ــ آلهة برخت الدراميـة ــ العثور على إنسان طيب يسكن هذا العالم الأرضى ، كى تستقيم الأمور ، ولكى يصان العالم من الدمار وخاصة أن صراخ البشر قـد كثر ، و« خطيئتهم قد عظمت جدا » ومـع نزول تلك الآلهـة إلى العالم الأرضى ، فى صـور وأشكال مختلفة ، تبدأ عملية البحث العملى والفعلى عن إنسان طيب بين البشر ، حيث يصحب ذلك ، منح الثواب وإنزال العقاب أيضـا . . عند ذلـك ، يبدأ كـل شىء فى التحرك ، وتبدأ الـرحلة الفعليـة لتـدمير العـالم ، وتبـدأ معهـا المأسـاة الحقيقية للإنسان .

ولكن ومن نـاحية أخـرى ، كان يمكن للإنسان أن يؤدى دوره مع الآلهة ، وبذكاء شديد ، كان يكفيه فقط ومنـذ البدايـة أن يشرح للآلهة أحوال هـذا العالم المتنـاقض والمنقسم على نفسه ، كان يكفيه أن يوضح لهم وحدته وتعاسته فى هذا الكون القاسى والذى لا يرحم فيه أحد . كان يمكن له أن يشكـو من ثقل وقسوة القوانين الجبـرية والإلهية والميتافيـزيقية ، والتى ببرزح تحت حملها الانسان من خلال حياته القصيرة ومن خـلال تجربتـه الحية ، التجـربة الأرضيـة المعاشة .

كان يمكن للإنسان الإستفادة من رحلة الآلهة إلى عالمنا الأرضى ، كفرصة متاحـة ومطروحة أمامه لكى يستغلها لصالحه وإلى أقصى درجة وإلى أبعد غاية ، مؤكدا وجوده فى هـذا الكون كقـوة خيرة فعالة ومؤثـرة وخاصة أن تجربة الحياة قد صهرته . فقـد كان يجب عليه أن يعمل كل قوته وإرادتـه للحد من شهواته الجسدية والعقلية ــ ولو مؤقتا ــ مستغلا كل إمكانياته البشـرية ، مفجرا كل طاقات الخير والحب التى بداخله لكى يجعل دفةَ وعجلةَ العـالم تسير معـه ، ولصالحه ولصالح الجنس البشرى . . . كى يتغير وجه العالم ولكى يتغير معه الانسان . . كى يشرق فجر جديد للإنسانية . كان يمكن للإنسان . . وبشتى الطرق ــ أن يتيح للآلهة فرصة العور على « إنسان طيب » كى ينقذ العالم من الدمـار ، إنسـان طيب يـرضى غـرورها وتعـاليمهـا ويتـوافق معهـا ومـع نـواميسها الكـونية ، رغم أنـه يسكن هذا العالم الأرضى المخيف ورغم أنه ــ وأيضا فى حـالـه حصـار . كـان يمكن أن يكـون

« الانسان الطيب » أملا أخيرا فى إنقاذ العالم من الدمار .

ولكن للأسف ، فقد أحبط الأمل الأخير للإنسان وأفلتت منه فرصة العثور على إنسان طيب فقد كانت تلك هى فرصة الانسان الذهبية والضائعة منه أيضا على مدار الزمن .

فقد فشل « إله إبراهيم » فى العثور على عشر أبرار يمن لهم حفظ العالم من الدمار ! وأحبطت « آلهة برخت » ـ آلهته الدرامية ـ إلى درجة اليأس وبشكل قاسى ، فى العثور على إنسان واحد يكون جديرا بأن يطلق عليه « إنسان طيب » (وذلك خلال عمل برخت الدرامى « الإنسان الطيب فى ستسوان »)

يقول الإله الأول ـ إله برخت الدرامى ـ [لقد حاك الشك فى صدور الكثيرين ـ ومنهم بعض الآلهة ـ فى أنه لا يزال يوجد ناس طيبون ومن أجل معرفة ذلك خصوصا قمنا برحلتنا هذه] هذا وقد نجح الإله الفارس القديم فى العثور على انسانه الطيب والذى يحمل فى قلبه[1] وروحه الصورة الكاملة للجنس البشرى ، وهى فى قمة وأقصى منتهاها . صوره مفعمة بالحب والسلام لكافة البشر حيث كان يصلى دائما من أجل خلاص العالم غير أن ذلك « الانسان الطيب » ، كان إنسانا همجيا يعيش وحيدا فى العراء ، ملحدا لا يؤمن بالاله الفارس ، نفس الإله الذى وجه وباركه .

المعنى الأخير قاس وحاد ، والمفارقة واضحة رغم إزدواجها ورغم المرارة التى تولدها فى نفوسنا .

ولتوضيح ذلك لابد لنا من إلقاء الضوء على تلك الألهة من ناحية ، وعلى ذلك الإنسان ، الانسان المتمرد فى هذا الكون من ناحية أخرى .

كما لابد من تسليط الضوء أيضا على جوهر الأوضاع والعلاقات الدينية والكونية والفلسفية والإجتماعية . . والتى تربط الانسان بخالقه ، والتى تربطه أيضا بعالمه الأرضى وخاصة من خلال تحليل ودراسة « إنسان برخت الطيب » ، على ضوء أن الصراع . . أو المواجهة بين الآلهة وبين الانسان هو صراعا ميتافيزيقيا ومواجهة دينية لا هديته أولاً وأخيراً .

فعمليات هروب أو مواجهة الإنسان لقدره . . كانت وما زالت مستمرة منذ سوفكليس وإلى ما بعد سارتر ، منذ بدء الخليقة وإلى الآن .

يذكر العهد القديم ، هذه القصة الدينية والتى لاشك عندى فى أن برخت قد إستفاد منها فى رائعته (الانسان الطيب فى ستسوان) .

فعندما ظهر الرب لإبراهيم « عند بلوطات ممرا وهو جالس فى باب الخيمة وقت حر النهار فرفع عينيه ونظر وإذا ثلثه رجال واقفون لديه . فلما نظر ركض لإستقبالهم من باب الخيمة وسجد إلى الأرض . . . . ثم قام الرجال من هناك وتطلعوا نحو سدوم . وكان ابراهيم ماشيا معهم ليشيعهم . قال الرب هل أخفى عن إبراهيم ما أنا فاعله . . وقال الرب إن صراخ سدوم وعموره قد كثر وخطيئتهم قد عظمت جدا . أنزل وأرى هل فعلوا بالتمام حسب صراخها الآتى إلىّ . وإلا فأعلم . وإنصرف الرجال من هناك وذهبوا نحو سدوم . وأما إبراهيم فكان لم يزل قائما أمام الرب .

فتقدم إبراهيم وقال أفتهلك البار مع الأثيم . عسى أن يكون خمسون بارا فى المدينة أفتهلك المكان ولا تصفح عنه من أجل الخمسين بارا الذين فيه حاشا لك أن تفعل مثل هذا الأمر أن تميت البار مع الأثيم فيكون البار كالأثيم . حاشا لك أديان كل الأرض لا يصنع عدلا . فقال الرب إن وجدت فى سدوم خمسين بارا فى المدينة فإنى أصفح عن المكان كله من أجلهم . فأجاب ابراهيم وقال إنى قد شرعت أكلم المولى وأنا تراب ورماد . ربما نقضى الخمسون بارا خمسة . أتهلك كل المدينة بالخمسة . قال لا أهلك إن وجدت هناك خمس وأربعين . فعاد يكلمه أيضا وقال عسى أن يوجد هناك أربعون . فقال لا أفعل من أجل الاربعين . فقال لا يسخط المولى فأتكلم . عسى أن يوجد هنا ثلاثون فقال لا أعرف أن وجدت هناك ثلاثين . فقال إنى قد شرعت أكلم المولى ، عسى أن يوجد هناك عشرون . فقال لا أهلك من أجل العشرين . فقال لا يسخط المولى فأكلم هذه المرة فقط . عسى أن يوجد هناك عشرة . فقال لا أهلك من أجل العشرة . وذهب الرب عندما فرغ من الكلام مع إبراهيم ورجع إبراهيم إلى مكانه »[2]

فالمعنى الدينى والفلسفى لتلك القصة الدينية ، كان واضحا وبليغا أيضا . لقد فشل « إله إبراهيم » فى العثور على عشر أبرار يمكن لهم أنقاذ سدوم وأهلها من الدمار لإنه كان واثقا تمام الثقة من أنه لا يوجد « إنسان طيب » خير فى سدوم . ومن ثم ، يكون الهدف الأساسى من نزول الرب هو تدميرها ، ويكون الحوار الرائع الذى دار بين الرب وبين إبراهيم ، ليس إلا دليلا



قاطعا على سماحة صدر الرب ذاته : وعلى قدرة الرب على أقناع إبراهيم . إذ ليس صمت أبراهيم ورجوعه إلى مكانه الأول ألا دليلا واضحا على أحباط أبراهيم نفسه وفشله فى الحصول على إنسان بار !!

ونجد فى القرآن الكريم » وفى سورة « البقرة » حوارا بين الله وبين الملائكة حول الإنسان أيضا . « وإذا قال ربك للملائكة إنى جاعل فى الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إنى أعلم ما لاتعلمون »[٣]

فمن خلال ذلك الحوار البين ، ندرك أن الله قد مجد الانسان وباركه عندما إختاره ليكون خليفته على الأرض . غير أن إعتراض الملائكة على ذلك ، كان إعتراضا مسبقا ! إذ لا ندرى هنا ، كيف إستطاعت الملائكة أن تكون فكره عن الانسان وأن تبدى رأيها وتصدر أحكامها على مخلوق لم يخلق بعد ؟!! . فقد إتهم بالفساد وبفسك الدماء حتى وقبل خلقه وبذلك ، يكون الظلم أيضا قد وقع على الإنسان عندما كان شيئا منسيا .

بينما لا تدع السورة مجالا للشك فى أن الله عنده علم اليقين ، وإنه كان على وعى تام بالانسان وفى جميع مراحله ، وأن الانسان عن طريق عقله وفكره ، ودينه وإيمانه . . يستطيع أن يسلك سلوكا جديرا به كإنسان .

إن فى جواب الله ورده على الملائكة هو بمثابة « دفاع عن الانسان » الذى حمل الأمانة . وفى هذا الكفاية .

أما بالنسبة للإله الفارس القديم ، فقد إكتفى بأن أرسل ملاكه للبحث عن إنسان طيب ، بينما ظل هو مكانه ، جالسا على عرشه السماوى ، بعيدا عن العالم الأرضى المخيف ، منتظرا تقرير الملاك عن أحوال البشر .

وفى تصورى ، أن المضمون الدينى والفلسفى للأسطورة الفارسية القديمة ، والمرتبطة بتصوير علاقة الإله بالانسان ، يعتبر مدخلا أساسيا لدراسة مسرحية برخت (الإنسان الطيبفى ستسوان) ليس فقط لكونها مصدرا من مصادر برخت المتعددة ، بل لأنها تثير كثير من القضايا الدينية والميتافيزيقية والإجتماعية وبأشكال وزوايا متعددة . إذ أنها تجعل الفكر الانسانى يدرك تماما ، أن الفلسفات الحديثة والمعاصرة ، لا تنبع من فراغ بل هى إمتداد متواصل للفكر الإنسانى عبر التاريخ ، ذلك الفكر الذى يربط الحضارات القديمة بالحديثة فى حركة ديناميكية مستمرة ، وخاصة فى مجال الفكر الدينى .

فإذا كانت الأسطورة تسلط الضوء ، على حقيقة علاقة الإنسان بالخالق فى هذا الكون ، فذلك لأنها تتناول موضوعا ميتافيزيقيا فى جوهره .

وتروى تلك الأسطورة الفارسية ، قصة الإله الذى أرسل ـ أمامه ـ ملاكه للبحث عن إنسان طيب يسكن هذا العالم . وأثناء طواف ودوران الملاك حول الأرض كى يستطلع سرائر البشر ، أصيب بالهلع والإضطهاد والفقر ، والإنحلال والشذوذ بين أهل الأرض ـ هؤلاء البشر الملاعين ـ لقد رأى الصلوات الكاذبة ، والصدقات المعلن عنها ، غياب العدل . . . . فعاد الملاك لاعنا الأرض ومن عليها ، حاملا معه اليأس وخيبة الأمل إلى نقطة ومحطة إنطلاقه الأولى .

وأثناء تحليق الملاك ، إستعدادا للعودة ، شاهد همجيا يركع وحيدا وسط العراء ، لكى يصلى صلاته الطقسية أمام إلهه ، إله خشبى يتخذ من تثمال خشبى مأوى له . فأدرك أنه وثنى . كان الرجل الهمجى يبكى بكاءا شديدا وهو يعانى من الألم ، وكان يدعو ـ من كل قلبه وروحه ـ ذلك الإله الخشبى كى يشمل الخير والحب كافة البشر فقد كان قلبه مفعما بالحب والسلام والرغبة فى منح الخلاص للبشر .

عاد الملاك إلى الإله وأخبره بفظاعة ما شاهده من أوضاع لا إنسانية ، كما أخبره بأمر ذلك الهمجى الملحد وصلاته الوثنية والتى يتجاهل فيها الإله الخالق نفسه . أمعن الإله الفكر ، ثم أعلن لملاكه ، أن الخير والمحبة والسلام . . سوف ينطلق من قلب هذا الهمجى حتى يغطى الأرض ، ذلك لأن الدين فى جوهره محبة وعطاء وسلام وليس طقوس وتراتيل صلاه زائفة . لقد كان ذلك الهمجى بمثابة ، صخره الايمان الحقيقى فى هذا العالم . تماما مثلما قال السيد المسيح لبطرس : (وأنا أقول لك أيضا أنت بطرس ، وعلى هذه الصخرة أبنى كنيستى وأبواب الجحيم لن تقوى عليها)[٤]

ذلك لأن الايمان العميق بالخالق والتابع من داخل الإنسان ، يصبح مثل الصخرة الراسخة .

ذلك لأن الخالق يكمن فى ذاته وفى جوهره ، وفى الايمان الغيبى به وبوجوده ، وفى التسليم الكامل بنواميسه وبتعاليمه وبحكمته . والدين فى جوهره ، هو العلاقة الصميمية التى تربط الانسان بخالقه ، وليس فقط مجرد شعائر لا هوتيه جوفاء . ذلك لأن الله ينظر إلى القلوب ، وبمدى الشفافية الإنسانية التى يحملها الإنسان بين جوارحه لكى تجعله يرتفع بها عن الصغائر والأحقاد ، مدركا أن الدين هو المحبة ، والله هو المحبة الكاملة أيضا .

فالله هو ذلك المعبود الخالق لكل شىء ، والمانح لكل شىء أيضا فى هذه الحياة . إنه الرحمة والتسامح والعدل والغفران ، إنه وحده الذى يغفر الذنوب ويمحو خطايا البشر . وهو وحده الذى يمنح الخلاص .

فالإيمان بالخالق أولا ، يقود إلى الايمان بوجوده وبتعاليمه وبشعائره . وحلقة الوصل هى الصلاة ، وهى الوسيلة التى تقود إلى العبودية فى الله . ذلك لأن الايمان يجعل الانسان يتقبل كل ما يأتى مع الغيب من شر أو خير ، دون أن يعترض على شىء ، ودون أن يكون لديه حتى فرصة للإعتراض . لأن ذلك الإعتراض والتمرد يعتبر كفرا بمشيئة الخالق . وكون الإنسان فى هذا العالم وحيدا يجعله فى حاجة إلى طلب العون والذى لا يأتى ـ عند الانسان المؤمن ـ إلا بمدد من عند الله . وبالتالى فالإنسان المؤمن فى حاجة إلى الخالق والى الشرائع الدينية والكتب السماوية والتى تقوده إلى الخلاص لقد تقبل المسيح خطايا البشر لأنهم ضعفاء وخطاه ، وهم فى حاجة إلى التوبة يقول المسيح « إنى أريد رحمة لا ذبيحة ، لأنى لم أت لأدعو أبرارا بل خطاه إلى التوبة » .[٥]

لقد رفع المسيح عنهم خطاياهم و أوزارهم وأحمالهم الثقيلة ، مضحيا بنفسه فى سبيلهم عن طريق المعاناة والصلب .

لقد كانت سعادة الإله الفارس القديم كبيرة وعظيمة ، حين عثر على إنسان طيب

، ذلك لأن الانسان الذى يملك المحبة يمنحها للإنسانية ، بصرف النظر عن معبوده أو دينه ، أو جنه .

وبهذا يكون الإله الفارسى قد ضحى أيضا بذاته وبألوهيته وبإمتيازاته فى سبيل المحبة والخير والسلام الذى وجده فى قلب ذلك الانسان الهمجى رغم أنه وثنى . ومن ثم ، يكون ذلك الإله الفارس قد منح الإنسان الحرية الكاملة ، وخاصة الحرية الدينية ، لإختيار معبوده ، والحرية فى الوصول إلى الخلاص والمحبة خلال أى سبيل يختاره الانسان . لقد بارك هذا الإله الحرية الإنسانية والحرية الدينية أيضا .

أما فى عمل برخت الدرامى (الإنسان الطيب) ، فالأمر يختلف إختلافا كليا ، ذلك لأن وانج السقا والذى خرج لإستقبال الآلهة الثلاث ـ نفس الثالوث الذى ظهر « لإبراهيم » ، كان على علم مسبق بأن الآلهة حتما أتيه إلى مدينة ستسوان ، وذلك لإنقاذ المدينة ، ـ وليس لتدميرها مثلما فعل « إله إبراهيم » ـ حيث قد إرتفعت شكاوى الناس وصراخهم إلى السماء ، لإنقاذهم مما هم فيه من فقر وجوع ويأس ، ذلك لأن الجميع قد إعتقدوا بأنه لا يمكن لغير الآلهة نجدتهم .

كانت ستسوان تعرف بتلك الزيارة ، من حين لم يعرف كل من أهل سادوم وأهل فارس قصة وموضوع وغرض الزيارة . بل داهمتهم المفاجأة وأخذوا غيلة .

وقد صدق برخت وعده حين أحضر الآلهه للمدينة للبحث عن إنسان طيب . أى أن الهدف الأساسى والجوهرى من حضور الألهة كان واضحا منذ البداية .

فالآلهه تريد ببساطة (ان تخرس) ألسنة الذين يزعمون أنه لا حياة للأخيار على هذه الأرض) ذلك لأن نص المعاهدة التى قررها الآلهه هى أن (. . العالم يمكن أن يظل كما هو ، لو وجد عدد كاف من الناس الطيبين الذين يستطيعون أن يعيشوا عيشة جديرة بالانسان) ومن خلال رحلة الآلهة ، يلعب برخت لعبته الكبرى حين يبرز لنا وللعالم مأساة الإنسان فى هذا العالم ، وحين يؤكد وبصورة لا تدع مجالا للشك ، مرارة الإنسان الذى يدرك ما حوله ، والذى يفكر فى نفسه وفى الآخرين وفى الآلهة والعالم . . . ويتركنا برخت فى مرارة شديدة ـ وهو يقرف بذلك مرارا ، كما



سنرى ، حتى وبعد القراءة أو مشاهدة العرض الدرامى . فكثيرا ما يصتدم لإنسان بعقبات مختلفة بل ومغرقة فى التعقيد ، بين رغبته فى فعل الخير بدافع من الطيبة الإنسانية التى بداخله ، وبدافع من النزعات الدينية والتى ترسبت فى عقله ووجدانه . . وبين حقيقة العالم وأزمانه العصبية وطبيعة الظروف الإنسانية والإجتماعية للبشر على أرض الواقع .

فالسؤال الذى كانت تطرحه المدرسة الطبيعية والواقعية ، عما إذا كان الخطأ فى الإنسان وطبيعته أم فى العالم ؟ ما زال يدور إلى الأن . وقد عرضه لنا برخت فى شىء من التركيز . يقول الإله الثالث : . . . العالم لايمكن أن يعيش فيه أحد . لابد أن تسلموا بذلك .

الإله الأول : . . . كلا بل الناس هو الذين لا يساوون شيئا .

الإله الثالث : لأن العالم بارد جدا !

الإله الثانى : ان الناس ضعاف جدا ![8]

فإذا كان العالم باردا والناس ضعافا لا يساوون شيئا ! فكيف يمكن أن تسير الحياة ، وخاصة فى مجتمع مثل ستسوان حيث يسوده الفقر ؟

فعندما يسود الفقر مجتمع ما ، يصبح كل شىء مستباحا كالفن والسرقة والدعارة والتسول . . . فى ستسوان يصبح الفقر عدوا ونقضيا للدين !

فكيف يمكن للإنسان أن يكون طيبا إذا كان فقيرا ؟ كيف يستطيع أن يساعد الأخرين بينما هو نفسه عاجزا على أن يساعد ذاته ؟!

فالمفروض كما تعرف جيدا ، إنه إذا أراد الانسان أن يكون طيبا وجب عليه وبأبسط الطرق ، أن يتبع الوصايا الدينية السماوية ، ولكن كيف ؟ هذا هو السؤال ؟

تقول سن تى : (إنى أريد أن أكون طيبة ، ولكن كيف يتأتى لى أن أدفع الإيجار ؟ . . ولهذا أعترف لكم بأنى أبيع نفسى كى أستطيع أن أعيش ، وحتى مع هذا لا يتيسر لى أن أعيش . . . . حقا إنى أود ويسعدنى أن أستمسك بالأوامر الالهية ، وأطيع الوالدين ، وأسلك الطريق المستقيم ، ولا شىء يسعدنى أكثر من ألا أطمع فى بيت جارى . . . وما أسعدنى أن أخلص لرجل ! ولا يسرنى أبدا أن أستغل الغير وأسلب الضعفاء وأموالهم ولكن كيف أستطيع هذا كله ؟ كيف ؟ إنى أعصى بعض الأوامر الإلهية ، ولكن هذا لا يكفى لكسب قوتى .] .

هذا هو الوضع الإنسانى فى ستسوان ، والذى لا ينفصل عن الوضع الإجتماعى وضاحه فى زمن الفقر . إن التناقض صارخ بين وضع الإنسان وبين ضرورة التمسك بالأوامر الإلهية وبين حقه فى أن يعيش . ، فعند ذلك تصبح كل الطرق مشروعة بل عندما يسود الفقر لا يوجد حتى الوقت للتفكير فى الآلهة ، فهذا رجل يصرخ فى وجه وانج السقا (إعفنا من آلهتك ! إن لدينا هموما أخرى)[10] بل إن وانج نفسه وفى لحظة يأسى يقول ـ وهو الذى كان أول من خرج لإستقبال الآلهة ـ (وما دمت لم أستطع أن أفعل شيئا لهؤلاء الآلهة الذين أعبدهم ، فإنى أريد الرحيل عن ستسوان لأختبىء عن عيونهم) . إهمال الآلهة والهروب أيضا من الألهة ![11]

وذلك لأن الزمان مخيف وستسوان جحيم والفقر يبتلع كل شىء . . حتى الانسان والألهة .

هذا ويبدو أن آلهة برخت ـ آلهته الدرامية ـ آلهة تعيسه أيضا ـ فهى موضع

شك من الناس أنفسهم . أذ يقول رجل من عامه الناس : (كيف يتأتى لى أن أعرف أن آلهتك هؤلاء هم حقا آلهه) .[١٢]

وهذا يذكرنا بما طرحه سارتر حين تساءل عن موقف الانسان وفعله حين يظهر له ملاك ، فكيف يعرف هذا الإنسان أن ما ظهر له حقا ملاك وليس بشيطان ؟ فإذا كان المقصود من تساؤ ل سارتر هذا ، جوابا لموقفا وجوديا . فإن تساؤ ل برخت كان مفرقا فى اللامبالاه بالألهة أنفسهم . فهناك إشارة واضحة لبرخت ، وعلى لسان الألهة أنفسهم من أنهم لا يتدخلون فى شؤ ن البشر كما كان متوقعا .

وانج : .. والناس يعرفون أن إقليم كوان إنتابته الفيضانات منذ عشرات السنين

الإله الثانى : صحيح ؟ ولماذا ؟

وانج : لأنهم هناك لا يخافون الله .

الإله الثانى : حماقة ، بل السبب هو أنهم **تركوا السد ينهار**[١٣]

فالله بعيدا عن شؤن البشر ، بل ان **ما يحيق بالبشر** من شر ينبع من ذاتهم ومن **أفعالهم وبذلك يحمل** برخت البشر مسؤلية **أفعالهم .**

إن الإنسان ليشفق على الهه برخت لأنها **آلهه تعيسه** عاجزه ، إنهم متفرجون فقط ، هم لا يتدخلون فى المسائل الإقتصادية ولا فهمون شيئا لا فى الأعمال التجارية ولا حتى فى الحب ، بل قد تعرض الإله الثالث للضرب عندما حاول فض نزاع بين البشر . فلا أحد يبالى بوجودهم ، بل هم يتسألون : (هل نحن مخيفون إلى هذا الحد) ؟!

الوحيدة التى قبلتهم هى الموسس شن تى ، وهى التى لا ترفض أحدا . وفى خوف وحرص شديد يمنح الألهة ش تى مبلغا من المال كى تصلح أحوالها ، مؤكدين لها عدم إعلان ذلك على الناس لربما يساء تفسير ذلك. ونحن لا ندرى هنا عن السبب الحقيقى من خوف الألهة ؟! أو ما الذى تخشاه الألهه ! أمن الناس ؟ أم من الذى أرسلهم !

ذلك هو برخت ... وهذا هو أسلوب فنه .

ثم يواصل برخت لعبته وإكتشافاته أيضا ، .... فعندما تقيم شن تى دكان سجائر لتتعيش منه ، يتكالب عليها جميع معارفها والطفيلين الذين يتعيشون عاله عليها . ولكونها إنسانة طيبة ، ملاك الضواحى كما كانت تسمى ، ولكونها لا تستطيع أن تقول « لا » ولأنها تعطف على الجميع ، عملا بالوصايا الدينية . نجد أنها تخسر كل شىء ، ذلك لأن طبيعتها عقدوها إلى الخراب وتستغل ببشاعة من كل الناس وعلى جميع المستويات ومن ثم تخلق لنفسها شخصية ابن العم شوى تا ، وذلك لكى تعيد الإتزان إلى نفسها ، لأن تلك **الشخصية** نقيض الشخصية الأولى . **وتنجح** فى ذلك وتحافظ بذلك على **مصالحها** . ومن ثم ، فهى شن تى ، وشوى **تا معا وهى بذلك** تحقق التوازن التى أرادته **لنفسها** ، فشوى تاهو السد المنيع الذى **أقامته بنفسها** وضد نفسها وضد طبيعتها **الخيرة كى** تستطيع العيش فى تلك الحياة .

ومن خلال تلك التجربة ، يعرض برخت ــ وبشكل واقعى وقاس أيضا ــ بعض الأفكار المضادة للمسيح أى بعض الأفكار اللادينية واللا مسيحية . فعندما يقول المسيح : (ماذا ينفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه . يرى برخت



ويبرهن على أنه ، ماذا ينفع الإنسان لو خسر نفسه وخسر العالم أيضا . فإن هذا سوف يقوده حتما إلى النهاية والموت وإلى العدم .

وإذا قال المسيح [إسألوا تعطوا . أطلبوا تجدوا . اقرعوا يفتح لكم . لأن كل من يسأل يأخذ . ومن يطلب يجد . ومن يقرع يفتح له] ، فإن ذلك ما فعلته شن تى ، فقد فتحت بيتها وأعطت الجميع ، وكل من يطلب شيئا تمنحه إياه .. ولهذا أفلست وفشلت فى كل شىء ، حتى فى حبها . وهذا ما يؤكده وانج (لقد أخفقت فى حبها لأنها إتبعت الوصية التى تقول أحب جارك ..) بل تصل شن تى إلى النتيجة التالية (وإذا ساعدت شخصا ضائعا ضعت معه)[١٧] .

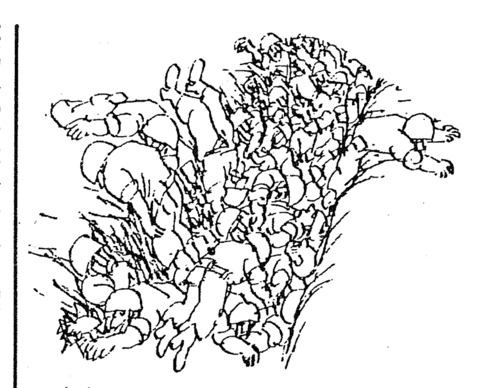
ومن ثم فالنتيجة التى يصل إليها الآلهه هى انه فى هذا العالم لا يوجد إنسان طيب ذلك لأنه (ما من أحد بعد يخاف الله . هذه هى الحقيقة الصريحة التى لا تريدون أن تروها بأعينكم . لقد أخفقت مهمتنا ، أقروا بذلك) .[١٩]

فهذا هو التناقض الصارخ ، الذى وقعت فيه الآلهة أنفسهم ، فليست المشكلة فى الخوف من الله ، بل المشكلة الحقيقية هى أن (العالم لا يمكن أن يعيش فيه أحد) . العالم يفرض على الإنسان أن يكون ذئبا ولا مكان فيه للحملان ..

ثم يواصل برخت هجومه العنيف على كل شىء من تلك الأفكار الدينية ، بل تصل مقدرته إلى أن يجعل الألهه ــ آلهته الدرامية ــ نفسها تتشكل فى كل شىء حتى فى ذاتها فى وجودها .

يقول الإله الأول (هل علينا أن نعترف بأن أوامرنا قاتلة ؟ هل علينا أن نتخلى عن أوامرنا .. هل ينبغى تغيير العالم ؟ كيف ؟ عن طريق من ؟ لا كل شىء فى نظام) أى نظام ؟ فإذا كان هذا هو حال الألهه بعد تلك التجربة الأرضية ، فكيف يكون حال الإنسان نفسه فى هذا العالم الذى لا يطاق والذى جعله برخت عالما عاريا ! فليس هناك أبلغ من ذلك الوصف الذى أفلت من شفتى الإله الأول :

(أى عالم هذا الذى وجدناه ؟ شقاء ، إنحطاط ، سفاله فى كل مكان) أما الإله الثالث فيعترف لنا صراحة (يبدو أن أوامرنا



قاتلة ، وأخشى أنه ينبغى[٢٢] نبذ كل نواهينا الأخلاقية . وحسب الناس أن ينجوا بجلودهم . إن النوايا الطيبة تسوقهم إلى حافة الهاوية ، والأفعال الطيبة تدفعهم فى قصرها . . العالم لا يمكن أن يعيش فيه أحد . لابد أن تسلموا بذلك) .[٢٣]

وبذلك يسجل برخت على الأله نفسها إستحالة وجود إنسان طيب فى هذا العالم لأن هناك خلل فى النظم الكونية والدينية والأخلاقية . . . والضحية هى الإنسان لوجوده فى هذا الكون أولا ، وكون هذا الكون كونا لا يحتمل . يصرخ وانج للألهة (تخفيف بسيط من حزمه الأوامر ، أيها الطيبون ، لأن الأزمان عصيبة)[٢٤] ذلك الزمن المخيف يجعل امور أكثر سوداوية وتشاؤ ما لأنه يجعل العالم عالما غير محتمل سواء بالدين أم بغير الدين ، ويجعل الانسان مخلوقا حائرا فى عالمه الأرضى ، عاجزا عن السلوك الإنسانى الحق والذى يريده هو لنفسه . تقول شن تى : (ان فى عالمكم قطعا لأمرا زائفا)![٢٥]

أما شوى تا ــ الجانب الآخر لشن تى ــ يرى أن (أفعال الخير معناها الخراب والإفلاس) ومن ثم كان على شخصية شوى تا أن تظل مستمرة فى العمل وكوضع طبيعى ، ورغم تحطم كثير من القيم البشرية الطيبة على صخرة الواقع المادى الذى لا يرحم فيه أحدا .

ويبدو أن برخت نفسه ، أراد أن يشير أو يومض إلى وميض أمل وذلك بغرض تخفيف المرارة التى نعيشها مع عالمه ــ عالم ستسوان ، فيقول أحد الألهة :

[ونحن مؤمنون كل الايمان إن إنساننا الصالح سيجد سبيله على الأرض الظلماء . وستزداد قوته بمقدار ما يزداد حمله] ،[٢٧]

ذلك لأن المعاناة والألم ، تطهر الإنسان الذى كتب عليه أن يحمل صليبه مثل المسيح ، ليس فقط فى ستسوان بل وفى كل انحاء العالم . فهناك نظره إنسانية شمولية تكمن فى فكر ووجدان برخت الإنسان لإحساسه بعذاب الإنسان والبشرية قال المسيح (ومن لا يأخذ صليبه ويتبعنى فلا يستحقنى) . فعن طريق الالم والمعاناة يصل الإنسان إلى شاطىء الإنسانية .

إننا نشعر وإلى اللحظات الأخيرة لتلك التجربة ، وحتى لحظة إنصراف الألهه ، بمراره شديدة حين يعجزون هم أنفسهم عن تقديم حلول لنا ــ رغم أنهم آلهه ــ فقد أفلست آلهه برخت وحمل الإنسان مسؤلية وجوده فى هذا العالم التفه .

نحن ندرك جيدا ، أن فى رحيلهم إلى عالمهم ، عالم العدم يعد هروبا من هذا العالم الأرضى الذى إكتشفوه بأنفسهم من خلال رحلتهم إلى الأرض ، ومن خلال تجربتهم الأرضية . إنهم يعانون مثل الإنسان ، فمن يعزى الألهه والإنسان !! إن هذا الرحيل ليس سوى هروب متعمد من أسئلة شن تى القاسية والمنطقية أيضا . ذلك لأن تلك التجربة قد شككت الألهه فى حقيقة العلاقة بين عالم الألهه وعالم الإنسان وهزت عقائدهم فى كثير من القضايا والتى سبق أن طرحناها من خلال تلك السطور . بل نجد أنهم يسمحون ــ بعد الإقتناع ــ أو ربما من خلال اليأس العارم ! ولا ندرى كيف ؟ يسمحون بظهور شوى تا ولو مرة كل شهر لكى تحمى مصالحها ، وأيضا يلقون لها بكلمات عابرة (بل تستطيعين البقاء ، كونن طيبة فقط ، وكل شىء يصير حسنا) . هنا ــ وأيضا ــ يوقع برخت الألهه فى مصيدته الفكرية ، مسجلا عليهم تناقضهم[٢٩] الصارخ ، ذلك لأنه ليس هناك إنسان طيب فى زمن الفقر ، فمساعده الانسان لأخيه دمارا له ، وإن الطيبة قاتلة ومدمرة .

تقول شن تى : (كان صعبا أن أساعد ذات نفس .ثم غيرى
إن ديناكم عسيرة)[٣٠]

ومن ثم ، فمتى صمت الألهه ، أو رحلوا يتكلم برخت الإنسان الثائر المتمرد رغم حصار الآلهه المثل ــ ألهته الدرامية ــ :

« والمخرج الوحيد من هذه الورطة
ان تفكروا أنتم فى وسيلة
لإقتياد الإنسان الطيب إلى خاتمة طيبة
أيها الجمهور الكريم ، هيا إبحثوا أنتم عن الخاتمة
لابد من خاتمة جيدة ، لابد ، لابد ، لابد »[٣١]

إذن ، لابد للإنسان أن يبحث عن أفضل الطرق لحياة تليق به كإنسان ، وخاصة بعد أن صمتت السماء ، وعجز الألهه عن لحل الكونى . فمن ثم ، لا خلاص للإنسان إلا باالطريق الإنسانى . وهذا ما فعله برخت فى خاتمة عمله ، حيث نرى المخل الراوى ــ طبقا لنظرية المسرح الملحمى ــ والذى يعتذر عن هذه النهاية المريرة .

(وانا لنشعر نحن أنفسنا بخيبة أمل) ، ولذا فهو يحث الجمهور على التفكير والبحث عن خاتمة جيدة ، وبذلك يكون[٣٢] التفكير والمناقشة للبحث عملية ديناميكية مستمرة إلى مالا نهاية . لأن

الراوى نفسه يعترف بعدم إستطاعته العثور عن حل .

فإذا كانت النية متجهة لتقديم أسطورة وردية بفرض التسلية ، فقد فشلت عملية التسلية وربحت ديناميكية التفكير وإثاره وإمتاع العقل وإيقاظ كل ما بداخل الإنسان من أسئلة ومشاعر ورغبات وتطلعات إلى فجر جديد للإنسانية .

إن ذلك الراوى الحزين ومعه فرقته .. قد تحطموا من الحزن ومن ألم ومرارة التجربة ، ليس فقط من حيث الجوهر العقلى والنفسى والإجتماعى أيضا بل من حيث المظهر الخارجى للعالم ككل .

(أمن الضرورى أن يوجد إنسان آخر ؟ أو عالم آخر ؟ أو ربما آلهة آخرون ؟ أو لا أحد) . فهل العدم أفضل من لا شيء ! .. [٣٣]

إن الفكر الإنسانى سوف يقود الإنسان إلى عالم أفضل رغم هذا التناقض ، وهذا الحلم الكامن فى أمل العثور على إنسان بمعنى الكلمة . فإن الإله يعود ليعلن لنا أمله وتشبثه بالعثور على إنسان واحد ، واحد فقط لكى يصان العالم للبشرية (ألم نقل أن كل شيء يمكن بعد أن يكون حسنا لو أن واحدا وجد ، يستطيع أن يحتمل هذا العالم ، واحد فقط ؟!) . [٣٤]

وبالتالى يحبطنا « إنسان برخت » الضائع مع الزمن العصيب ومع الأوضاع الكونية والدينية والإجتماعية ... ، وتحبطنا ألهه برخت وتصدمنا أيضا ، غير أننا نستطيع أن نطرح ذلك السؤال البسيط ! كيف يطلب الألهه من الانسان أن يحتمل العالم فى حين أنهم هم أنفسهم لم يستطيعوا احتمال العالم !!

كان هذا هو عالم وإنسان وآلهه برخت — آلهته الدرامية — والأمل المجهض فى العثور على إنسان واحد طيب فى هذا العالم !

كان « الإنسان الطيب » لدى الإله الفارسى القديم ، هجيا ملحدا به ، ورغم ذلك فقد باركه الإله .

أما « إله إبراهيم » — وكما نعرفه من خلال الكتاب المقدس (العهد القديم) — فقد كان ومنذ البداية ، يتجه إتجاها مختلفا عن الموقف السابق لألهه برخت ، كما إختلف موقفه تجاه سدوم إختلافا كليا ، عن موقف الإله الفارس الطيب تجاه إنسانه المحلد الطيب أيضا .

لقد كان « إله إبراهيم » إله حازما ، صارما ، لا يهاون ، ولا يفاوض ، ولا مجال لديه للمساومة أو للتنازل عن حق من حقوقه وإمتيازاته . فعندما ظهر لإبراهيم ، وحاور كل منهما الآخر ، وعجز ابراهيم عن إقناعه « الإله الرب » بوجود عشر من البشر الأبرار الطيبين فى سدوم ... التزم إبراهيم الصمت أما هو فذهب إلى سدوم ودمرها تدميراً .

وعلى ضوء ذلك ، نرى أن المعادلة الكونية صعبة وقاسية بالنسبة للإنسان فى هذا العالم ، فالآلهة كثيرة ومتباينة .. والعالم يحير الانسان ! والإنسان الذى يعيش حياته القصيرة فى هذا الكون وهو يحلم بالخلاص ، نرى الموت يطويه قبل أن يعرف ما هو الخلاص ! . ومن ثم ، فالإنسان يعيش حياته وهو فى حالة « إنتظار للموت » ، إذ أن الخلاص لا يأتيه أبدا .

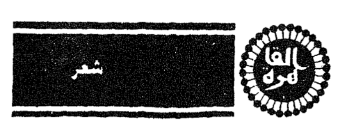
الإنسان يعيش مأساة حياته وهو فى حاله حصار ومواجهة دائمة بين الآلهه وبين الموت ، بين العالم وأسراره الكونية والدينية المغلقة والتى يحاول أن يفك ويفسر طلاسمها .... وبين ذاته وأحلامه المجهضة الحبيسة فى الصدور .

لقد كتب على الانسان ومنذ خلقه ، أن يشهد كل يوم ومع مطلع كل شمس ، دراما الوجود كى يسجل لنا « مأساة الانسان » ، الإنسان فى شموليته ، بلا تمييز ، الإنسان الطيب و الإنسان الشرير معاً ، ذلك الموت يطوى الإثنان معا ، تماما مثلما يمطر الله على الأبرار والأشرار .

ومن ثم فالمأساة ليس فقط مأساة « الانسان الطيب » بل « مأساة كل البشر » . ◆

الهوامش

١ - برخت ، برتولد : الإنسان الطيب فى ستسوان . ترجمه : عبد الرحمن بدوى . مكتبة النهضة المصرية/القاهرة ١٩٦٥ ص (١٥٥) .
الكتاب المقدس : العهد القديم . سفر التكوين - الإصحاح الثامن عشر .
٣ - القرآن الكريم : سوره البقره . الآيه (٣٠) .
٤ - الكتاب المقدس : العهد الجديد : انجيل متى . الإصحاح السادس عشر .
٥ - انجيل متى : الإصحاح التاسع .
٦ - برخت ، برتولد : الإنسان الطيب . ص (١٧٢) .
٧ - المرجع السابق . ص (١٤٨) .
٨ - المرجع السابق . ص (٢٨٤) .
٩ - برخت ، برتولد : الإنسان الطيب . ص (١٥٥) .
١٠ - المرجع السابق . ص . (١٤٧) .
١١ - المرجع السابق . ص (١٥٤) .
١٢ - برخت ، برتولد : الإنسان الطيب . ص (١٥٠) .
١٣ - المرجع السابق . ص (١٤٧) .
١٤ - المرجع السابق . ص . (١٤٧) .
١٥ - انجيل متى : الإصحاح السادس عشر .
١٦ - المرجع السابق . الإصحاح السابع .
١٧ - برخت : الإنسان الطيب . ص (٢٤٤) .
١٨ - المرجع السابق . ص . (٢٩٧) .
١٩ - المرجع السابق . ص . (١٤٨) .
٢٠ - المرجع السابق . ص (٢٨٤) .
٢١ - برخت : الإنسان الطيب . ص (٢٩٧) .
٢٢ - المرجع السابق . ص (٢٨٤) .
٢٣ - المرجع السابق . ص (٢٨٤) .
٢٤ - المرجع السابق . ص (٢٦١) .
٢٥ - المرجع السابق : ص (٢٩٥) .
٢٦ - المرجع السابق . ص (٢٩٣) .
٢٧ - المرجع السابق . ص (٢٤٥) .
٢٨ - إنجيل متى : الإصحاح العاشر .
٢٩ - برخت : الإنسان الطيب . ص (٢٩٩) . ٣٠ - المرجع السابق . ص (٢٩٥/٤) .
٣١ - المرجع السابق . ص (٣٠١ ، ٣٠٢) .
٣٢ - برخت : الإنسان الطيب . ص (٣٠١) .
٣٣ - المرجع السابق . ص (٣٠١) .
٣٤ - المرجع السابق . ص (٢٨٥) .



وأما بنعمة ربك فحدث

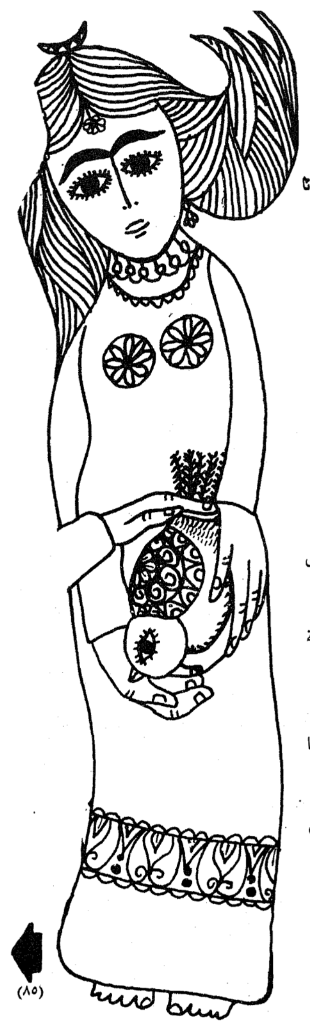
مجاهد عبد المنعم مجاهد

مَنْ هذى الطالعةُ على من البرِّية
ترسم فى أفق غروبى من خدّيها شفق الروح الورديةِ
وتمد لقلبى من عينيْها نعناعاً تزرعه بالحنية
فإذا قلبى منْ هُجعته شبَّ وناما ؟

مَنْ هذى الطالعة من الأرض البرية وسط وحوش
الدنيا الغجرية انسانة ؟
تركب للحب حصانا
وتسابق خطو غروبى وشعوبى وتسابق حتى الأزمانا
وعلى عتباتى تتوقف تكبح لحصان الحب لجاما ؟
كانَ وياما كانا
فارسة شافت صاحبها لا يملك فى الأرض مكانا
خطفته لعينيها ليقيم بعينيها سكناً يجعل من عينيها عنوانا
يافارستى طابت عيناكِ لسكنى القلب مقاما



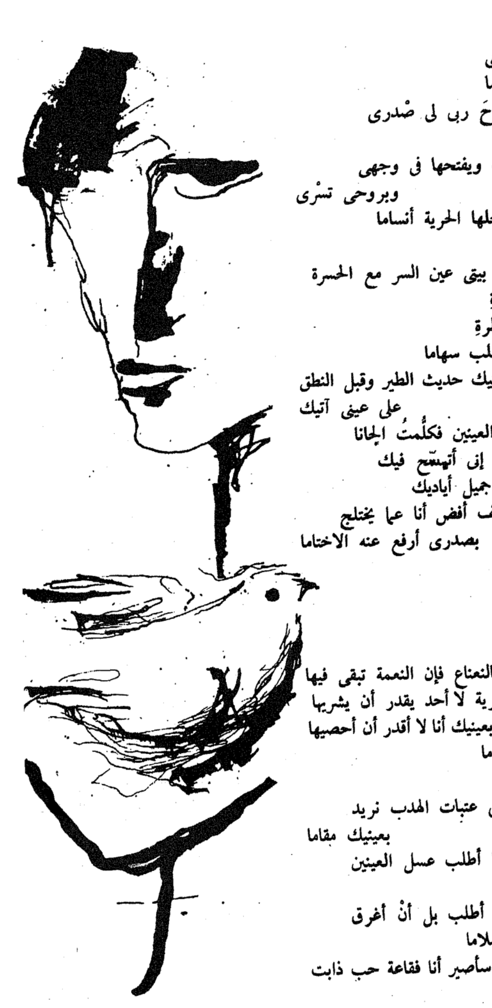
وأنا لست المسئول إذا عَسَلُ العينين تحول أصبح نعناعا
فالعينان تمدان الأمل على روحى وهو يفرّع لى
أمناً ووداعَةْ



الله هدانى النجدين إلى العينين وسوف يظل مقامى
فى العينين إلى يوم الساعة
أنت المسئولة عن خضرة عينيك إذا كانتْ
بالنعناع أمامى تترامى
بلْ أنتِ المسئولة عن خضرة عينىَّ فعيناىَ
تعلَّمتا الانصاتا

تجلس عيناى كقطين وديعين لكى أفهم عينيك
إذا أرسلتا غمازات لا تُحدث أصواتا
بل عيناك لقد علمتا عينىَّ الإنباتا
ولهذا أنت المسئولة حتى عن خضرة عينى إذا
زرعتْ دربى أحلاما
طول حياتى وأنا فى حالى
أمشى جانب الحائط وأخاف خيالى
فلما ذا فى آخر أيامى يأتى الحب يفجر زلزالى ؟
أتراه سيصلح أحوالى أمْ يتركنى فى الأرض حطاما ؟
بلْ إنى أتنازل عن نصف الباقى من عُمْرى لو أَرْسَمُ
حاجب حب فوق العينْ
حتى أحرسهَا أمنَع عنك وعنها عْينَ الناسِ
وأمنعَ عنها حتى حزنى
أتمنى لو أصبح هدبا فى جفنك ياست الحسن
إنى أتنازل عن كل الباقى من عمرى لو أُرْسمُ فى
خدك شامة
وأظل أطل بعينيك فأُبصرنى إنسان العين أنا إنسانة
وأرى مدناً لم تولد بعد ولكنْ بالفرحة مزدانة
وأرانا نتمشى فيها لا نحتاج إلى حراس. فلقد أعطانا
الحب أمانا
بل هو بالفرحة علق فى عيدان النعناع بعينيك سلاما
ولهذا لا أحتاج إلى الجنة فأنا فيك رأيْت أناكلَّ
الحورِ الْعِينِ
الخضرةُ فى عينيك تكفينى
حتى تصبح لى عينٌ جاريةٌ ترويني
وسلامُ الروّح بعينيك يطيرٌ لسلام النفس حماما

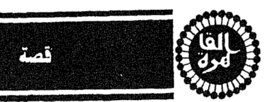
ياقُرةَ عينى ياعينّ يقينى
عْينك ينبوع من زمزم يسقينى



فإذا حدَّقْتِ بعينى لسوفِ ترينى
فى خضرة عينيك رجعْتُ غلاما
طولَ حياتى وأنا أتمنى أنْ يشرْحَ ربى لى صْدرى
وَيُيَسَّرَ لى أمْرى
فإذا بالله يهادينى خضرة عينيك ويفتحها فى وجهى
وبروحى تسْرى
تفتح للقلب شبابيكاً حتى تدخلها الحرية أنساما

فتعالىْ ياسنبلتى حتى أمنع عن بيتى عين السر مع الحسرة
فأنا طول حياتى مأخوذ بالنظرةِ
لكن هذى المرة إنى فرح بالنظرةِ
فهى تُحوِّطنى تمنع عن عين القلب سهاما
ياتوأم روحى كيف تعلمت بعينيك حديث الطير وقبل النطق
على عينى آتيك
بلْ إنك علمتِ القلب حوار العينين فكلُمتُ الحانا
مع أنى لست سليمانا .. ولهذا إنى أتمسّح فيك
وأنا لا أعرف كيف أردّ إليك جميل أياديك
معتقل والله لسانى لا أعرف كيف أفض أنا عما يختلج
بصدرى أرفع عنه الاختاما
قبلك كان الناس نياما
بعدك صار النوم حراما
بك رفع البدر لثامهْ
بلْ بكِ عَرَفَ البْدرُ تمامهْ
والعينِ إذا اكتحلت بالعسل وبالنعناع فإن النعمة تبقى فيها
والعْينُ إذا اكتحلت بلغات الحرية لا أحد يقدر أن يشربها
وأنا لا أعرف كيف أعدد نعم الله بعينيك أنا لا أقدر أن أحصيها
إنى أعجز عن أن أحصيها أرقاما

يافارستى إنى وحصان الحب على عتبات الهدب نريد
بعينيك مقاما
هو يطلب من خدك سُكَّره وأنا أطلب عسل العينين
شفاء وطعاما
ولهذا ليست خضرة عينيك أناما أطلب بل أنْ أغرق
فى بحر العسل وأبدى فيه استسلاما
وإذا أنت بحثت علىَّ فلن تجديني سأصير أنا فقاعة حب ذابت
عشقا وهياما ◆





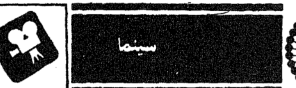
محمود سليمان

كنا إذا جاء رمضان . تستهوينا الفرجة على لعب الكرة بالميدان الواسع المخضر بالزروع ، فنشد إليه الرحال بعد الإفطار كل يوم . حيث أعمدة النور والزينة تجعل من المكان نهاراً . ثم ان الغيرة كانت تحرقنا — نحن العيال · فنفرك الاصابع ونخطط ملعباً صغيراً فى الجانب الاخر من الميدان ، وكنا كثيراً ما نختلف ونتشاجر على ارتداء لون الفانلات وارقامها وكثيراً على أسماء الفرق ولم تكن المباريات تكتمل كثيراً ، فنعود للفرجة وفرك الاصابع من جديد .

وكنا نلمحه كل مساء على طرف الميدان تاركاً زحام الفرجة على الكبار ، فلا ندرك متى جاء ، ولا نعلم بعد انتهاء الليلة قرب السحور اين يذهب بكرسيه المتحرك الذى يحمله .. إلا أننا تعودناه ، فلم نعد نستوعب الميدان دون جلسته بل كنا نداري عن أنفسنا ارتباك وجوهنا ساعة تأخره ، هو أشيب الشعر المرتدى غطاءً للرأس كالأجانب ، صار ورمضان والميدان الواسع ولعب الكرة والشجار ونسمة هواءٍ طريةٍ بعد منتصف الليل ، عالماً آخر نطير إليه كل عام .

وكنا نلمحه وهو يراقب جيداً تحركات ارجلنا وضربها للكرة ونراقب نحن حركات يديه اللاارادية التى غدت تحركنا كفرقة موسيقية هو قائدها ، وكنا نلقى عليه السلام كل يوم فيمنحنا ابتسامةً وهزةً رقيقةً من رأسه . فإذا تشاجرنا فى ذلك اليوم وزاد صراخنا . احتكمنا له فأفتانا ، ومن يومها صار هو الجالس على كرسيه المتحرك كاشفاً كل الميدان حكمنا الذى يرضينا كلامه ، وصار هو مع مرور الأيام أكثر حماساً منا يحضر مبكراً ويشاركنا تنظيم الفرق ويحثنا على الحضور مبكراً قائلاً قولته الشهيرة « للرياضة مليون فائدة » ولما ناداه احدنا ذات ليلة بالكابتن بان انتشاء وجهه كثيراً ووجدناه فى اليوم التالى يعلق صفارة فى رقبته ، وانه لكان ينزل أرض اللعب متابعاً للكرة اينما تذهب وشارحاً لاحدنابعصبية - كيف انه تعمد اصابة زميله. وهكذا صار منا وصار ورمضان - والميدان الواسع ولعب الكرة والشجار ونسمة هواءٍ طريةٍ بعد منتصف الليل عالماً أخر نفر إليه كل عام ، فإذا كانت آخر ليلة من ذاك الشهر تحاشينا التقاء العيون ببعضها وبعينه وصار هو أكثر من نسيم البحر عذوبة .. لكننا لم نكن ندرى كيف سرقت منا بهجة اقتراب العيد فلم نعد نفرح بقدومه وانتوينا حمله على اعناقنا كما يفعل الكبار فى الجانب الآخر من الميدان ، ولأنه لم يكن أبداً كحكم الكبار فإذا كان انتهاء الليلة قرب الفجر لم نكن ندرى أين ذهب بكرسيه المتحرك الذى يحمله ◆





فيلم الامبراطور

أحمد عبد الله

لم يحدث ان أثار فيلم من الأفلام المصرية مثل هذه الضجه التى أثارها فيلم « الامبراطور » ، لمجرد أنه مقتبس عن فيلم أجنبى . وكأن الاقتباس جريمة أو هو عمل من أعمال الشيطان . مع أن المتتبع لتاريخ السينما المصرية سيجد أن العديد من أفلامها مقتبس ، والعديد منها مسروق . وقد وصل الأمر بالنسبة لفيلم « الامبراطور » ان معظم النقاد والذين تعرضوا له حولوا مقالاتهم المفروض أنها نقدية إلى نوع من المقارنة بين الفيلم والأصل المقتبس عنه . وفى غمرة ذلك تناسوا ان هناك نوعا من الابداع لابد أن ينطوى عليه أى عمل فنى بغض النظر عن انه مقتبس أو عمل أصيل .

واعتقد انه من المناسب وبعد أن هدأت العاصفة التى واكبت عرض فيلم « الامبراطور » أن ننسى تماما مسألة الاقتباس هذه ، ونتعامل معه بصفته فيلم مصرى أولا واخيرا ، ونحاول الإجابة على تساؤل هام جدا وهو هل هذا الفيلم مصرى أم لا ، وهل هذه الشخصيات مصرية أم لا .

يبدأ الفيلم الذى كتب له السيناريو فايز غالى وأخرجه طارق العريان فى عام ١٩٧٧ ، وبالتحديد فى ١٨ و ١٩ يناير ، فى الوقت الذى اندلعت فيه المظاهرات تعبيرا عن سخط الجماهير بسبب زيادة الأسعار . وفى هذه المظاهرات يندس بعض اللصوص ونفر من المنحرفين ، من بينهم زينهم جاد الحق (أحمد زكى) الذى يتم القبض عليه فى هذه المظاهرات ، ويوجه اليه اتهام بأنه قام بأعمال تخريبية ، ولكنه يرفض الاعتراف رغم التنكيل به وإهانته ، ولذلك يتم اعتقاله . وفى المعتقل يقوم زينهم بالاشتراك مع زميل له (محمود حميدة) بقتل أحد المعتقلين لحساب مهرب مخدرات كبير . وهنا يلجأ صانعو الفيلم إلى الاقتصاد فى الاحداث والمشاهد ، حيث ينتقل الفيلم مباشرة خارج السجن لنرى زينهم وهو يعمل فى خدمة المهرب الكبير (أبو بكر عزت) ولكن فى وظيفة سائق . ولأن هذه الوظيفة لا تتفق وامكانيات زينهم وطموحاته فانه يرفضها ويطلب أن يعمل فى وظيفة أفضل من ذلك . وبالفعل يبدأ زينهم أول الطريق فى عالم جديد هو عالم تهريب المخدرات . وتبدأ أولى خطواته فى الصعود السريع . ورويدا رويدا ولأنه مجرم محترف يصبح المهرب الوحيد فى مصر للهيروين . ذلك بمساعدة بعض العناصر الصهيونية خارج البلاد ، وينتهى الأمر بزينهم صريعاً على ايدى رجال عصابة أخرى .

وقد يبدو من القراءة الأولى للفيلم أنه واحد من ضمن الأفلام المصرية العديدة التى صنعت عن المخدرات وتأثيرها الضار . ولكن عندما نقرأ الفيلم بعناية أكثر سنجد أنه ليس كذلك ، فهو يتعرض للظروف والملابسات التى أدت إلى دخول الهيروين إلى مصر . ولذلك كان من الذكاء أن يبدأ فايز غالى احداث الفيلم فى يناير ١٩٧٧ ، ويستمر مع السنوات الاخيرة فى السبعينات وأوائل الثمانينات ، وهى الفترة التى خرج فيها زينهم من المعتقل وبدأ رحلته فى عالم التهريب ، أى مع بداية الثمانينات . وهى نفس الفترة التى شهدت دخول الهيروين إلى مصر . هذا مع التأكيد على أن هناك مخطط صهيونى كان وراء ذلك ، حيث يبدأ زينهم فى الاتفاق مع الصهيونى اليا هو فى اليونان على أن يكون هو المهرب الوحيد الذى يدخل عن طريقه الهيروين .

فى نفس الوقت يستفيد صانعو الفيلم من الفترة الزمنية التى بدأ الفيلم بها ، حيث يعتبروها وراء رحلة صعود زينهم ويدينوها بقوة . ويؤكدون على أنها هيأت الظروف لصعود زينهم وأمثاله من المنحرفين الذين أفسدوا الحياة فى مصر فى ذلك الوقت ، ومازال تأثيرهم موجودا حتى الآن .



لقطة من فيلم الامبراطور





لقطة من فيلم الامبراطور

وهكذا ينجح فايز غالى فى ان يجعل احداث الفيلم مصرية مستفيدا من احداث التاريخ نفسه والتى مازالت عالقة فى الأذهان ، فى نفس الوقت ينجح فايز غالى فى رسم شخصية زينهم موضحا أبعادها ، فمن البداية يتضح لنا أنه مجرم محترف له سوابق متعددة مع اتهامه فى جريمة قتل ، مع المرور سريعا على ظروفه الاجتماعية . ولذلك لم يكن مستغربا ان يتمادى فى اجرامه ويقتل بلا رحمة كل من يقف فى طريقه ، لانه حسب تعبير المجرمين أصبح قلبه ميتا ، انتزعت منه الرحمة ، حتى أنه لم يتورع فى قتل صديقه ومساعده فى نفس الوقت عندما شك فى أنه على علاقة بزوجته . وهناك جانب آخر كان واضحا فى شخصية زينهم هو رفضه من الداخل لكل الأعمال الاجرامية التى كان يقوم بها وشعوره بالحرمان رغم الثراء الذى أصبح يعيش فيه ، وذلك بسبب عدم تمكنه من مواصلة تعليمه . ولذلك كان مهتما بمسألة تعليم أخيه الأصغر (عبد الله محمود) وكان فى قمة سعادته عندما علم أنه فى الثانوية العامة . وكان فى نية زينهم ان يعوض النقص الذى كان يشعر به من خلال أخيه ، ولكن الأخير خيب آماله وأصبح مدمنا وموزع مخدرات . وكأنه نوع من العقاب السماوى الذى لحق مبكرا بزينهم .

أما عن مخرج الفيلم طارق العريان فهذا الفيلم هو التجربة الاولى له فى السينما المصرية . وجدير بالذكر ان بعض النقاد هاجموه ايضا من منطلق انه بدأ حياته بفيلم مقتبس وكأنها المرة الأولى فى تاريخ السينما المصرية أن يبدأ مخرج ما حياته الشعبية بفيلم مقتبس . مع أن هذه المسألة طبيعية جدا . فتاريخ السينما المصرية يقول لنا أن هناك العديد من المخرجين الذين بدأوا حياتهم الفنية بفيلم مقتبس . فالمخرج الكبير صلاح أبو سيف بدأ حياته الفنية كمخرج بفيلم مقتبس وهو دايما فى قلبى عام ١٩٤٦ وكان مقتبسا من فيلم « جسروورترلو » . محمد خان بدأ بفيلم « ضربة شمس » وكان مقتبسا ، سمير سيف بدأ بفيلم « دائرلاة الانتقام » وكان مقتبسا . وكان أول افلام عاطف الطيب « الغيرة القاتلة » مستوحى من مسرحية عطيل لشكسبير .

ويبدو أن طارق العريان كان فى نيته من البداية وفى تخطيطه أن يقدم نفسه بعمل مبهر يستطيع أن يلفت اليه الانظار ويؤكد مهارته التكنيكية كمخرج وأزعم أنه نجح فى ذلك إلى حد بعيد ، حيث وضح تمكنه من أدواته السينمائية ، وقدرته على خلق نوع من الابهار . واستطاع فى النهاية أن يضمن فيلمه كل عناصر الجذب التى جعلت منه عملا ناجحا أقبل على مشاهدته الجماهيرية بشكل ملفت .

أما عن مسألة العنف التى انطوت عليها احداث الفيلم وكمية الدماء التى تفجرت وعدد القتلى الذين سقطوا ففى اعتقادى ان كل ذلك كان طبيعيا ومقبولا لأن عصابات تهريب المخدرات من المعروف أنها تصفى نفسها بنفسها وأن البقاء فيها للأقوى . وهناك دائما الأكثر قوة الذى لابد أن يقضى على الأقل قوة . ولذلك كله فكان من المنطقى أن تنتهى الاحداث بمصرع الامبراطور أو زينهم جاد الحق .

وهناك تجربة جديرة بالذكر فى هذا الفيلم وهى إن هناك اثنين من كبار مديرى التصوير قاما بإدارة تصويره وهما سعيد شيمى ومحمود عبد السميع . أما الملفت فى هذه التجربة أن المشاهد لا يمكن ان يلحظ أى تغير فى مستوى التصوير الذى كان جيدا بالفعل .

وأخيرا وبغض النظر عن مسألة الاقتباس التى شغلت الكثيرون عن قراءة الفيلم بطريقة صحيحة . فان فيلم « الامبراطور » هو بلا شك عمل مصرى قلبا وقالبا ، وتلك نقطة لابد أن تحسب لصالح صناع الفيلم . ◆

نقد الكتب بين الأمس واليوم

تحقيق :
أحمد سلطان

شهدت فترة الستينيات ازدهاراً للحياة الثقافية فى مصر ، فقد ظهر إبان هذه الفترة الكثير من المجلات الثقافية مثل الكاتب والمجلة والفكر المعاصر والكتاب العربى . وقد افردت هذه المجلات لعروض الكتب مساحات كبيرة ، فضلا عن الصفحات الادبية فى الصحف اليومية والمجلات الاسبوعية التى اهتمت بعرض الكتب .

وفكرة تقديم أو تحليل الكتب التى تقدمها المطابع فى كل يوم من الافكار الهامة جدا إذ تبين لجمهور القراء الموضوعات فى تلك الكتب على إختلاف فروعها من علم ، وفكر وثقافة وآداب وفنون ، بوصفها الحلقة بين القراء وتلك الاعمال بحيث تختصر المساحة الزمنية بين القارىء والموضوع الذى يهتم به ، وبذلك تكون الخدمة الثقافية فى احد اوجه اكتمالها .

ومن الملاحظ أن العروض التى كانت تقدم فى تلك الفترة كان لها سمات معينة ، فمنها الذى كان يتسم بالعمق أو الجدية أو الشمول أو الذى كان ينطوى على نظرة نقدية .

ولقد تصدى لتلك العروض كتاب ذو ثقافة واسعة أو متخصصين فى كافة فروع المعرفة .

وفى هذا التحقيق حاولنا أن نلقى الضوء على أوجه الاختلاف بين ما يعرض من الكتب فى الصحف والدوريات حالياً ، وما كان يعرض سابقا .

د. سيد حامد النساج

إن اقبال الصحف والمجلات على الثقافة والادب بشكل عام غير ملحوظ ، ذلك أن لكل صحيفة ومجلة اهتماما خاصا تحاول الدوران حوله ، ولعلنا نلاحظ ذلك بسفور فى الصحف اليومية والمجلات الاسبوعية ، فإنها لا تهتم بالكتاب على الإطلاق ، حتى أن بعض الصحف التى تفرد للثقافة بابا أو صفحة اسبوعية فإن نظرتها للكتاب تنحصر فى الأخبار عنه ، بمعنى ذكر عنوان الكتاب واسم المؤلف ، وغالبا ما يأتى ذلك من منطلق المجاملة الشخصية قبل أى شىء أخر . وإذا تصادف وعرض كتابا فى ثلاثة اشهر أو أكثر فإنما يكون العرض للمجاملة ايضا ، ومن هنا فإن النقد مفقود والعرض الببليوجرافى السليم ، غير موجود هو الأخر .

وفى الخمسينيات كانت بعض الصحف تفرد بابا خاصا لعرض الكتب عرضا موضوعيا وعلميا ، ولكن ذلك لم يشكل تيارا ولا إتجاها وبالتالى فإنه لم يخلف مدرسة ولم يشكل ظاهرة يمكن الوقوف عندها . اما فى الستينيات فقد بدأ اهتمام معين بالكتب ، عرضا ونقدا فى بعض الصحف التى كانت تصدر ملاحق اسبوعية للثقافة أو للادب ، وفى بعض المجلات أيضا ، فنذكر من تلك

المجلات الكاتب والفكر المعاصر ومن الصحف الاهرام والجمهورية على نحو خاص حتى صدرت مجلة الكتاب العربي وكانت هذه المجلة تعنى بكل ما يتصل بالكتاب . كانت تقدم تعريفا موجزا بما يصدر من كتب يساعدها على ذلك أنها كانت تابعة للهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . كما كانت تقدم مقالات نقدية حول بعض الكتب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية . وادت دورها واسهم فيها عدد من الكتاب المعروفين . لكنها توقفت لاسباب لا داعي لذكرها . ومع ذلك فإن هذا النشاط لم يكن كافيا لمتابعة كل ما يصدر فى جميع الميادين . حتى صدرت مجلة عالم الكتاب ، فسيطرت عليها النزعة البيليوجرافية وذلك بسبب وجود رئيس التحرير المسئول عنها المتخصص فى البيليوجرافيا ، وهذا الجانب طغى على الجانب النقدى بمثل ما افتقدت المجلات السابقة الجانب البيليوجرافى . وكذلك فإن الاهتمام بما يصدر فى مصر طغى على كل ما يصدر فى الدول العربية .

والامر فى كل الاحوال فى حاجة إلى نقاد ودارسين متخصصين يكلفون بمتابعة ما يصدر فى دائرة تخصصاتهم وتقديمه ونقده والتعريف به . وليس فقط الاكتفاء بالموظفين الرسميين التابعين للمجلة ، فإنهم اولا وأخيرا يؤدون عملا رسميا بشكل روتيني .

كذلك فإن صدورها ينبغى ان يكون اسبوعيا وبأنتظام وتمتد اهتماماتها بما يصدره القطاع الخاص وبما يصدره الكتاب على نفقتهم الخاصة وان يبحث المسئولون عن المجلة عن الكتب حيث تصدر ولا ينتظرون ان ترد إليهم الكتب بالبريد او بوسائل شخصية .

وأيا ما كان الامر فإنه ينبغى ان نطالب بأكثر من جهد لمتابعة ما يصدر من مؤلفات وبحوث فى شتى الميادين ، ذلك ان العروض التى تقدم الآن لا تغطى حركة النشر فى مصر وحدها ، فما بالنا ونحن نرجو ان يكون الاهتمام عاما شاملا .

د. ماهر شفيق

فى معرض المقارنة بين عرض الكتب فى عقدى الخمسينيات والستينيات من ناحية والسبعينيات والثمانينيات من ناحية أخرى لا أريد ان استسلم لسحر النوسطالجيا أو الحنين إلى الماضى ، ولا أريد أن أضفى على الزمن البعيد غلالة من السحر ، ولكنى لا أستطيع رغم ذلك ان أتجنب الانتهاء إلى نتيجة مؤداها :

(أ) ان الستينيات بوجه خاص — كانت العصر الذهبى لعرض الكتب ، كما كانت العصر الذهبى للمسرح المصرى قبل ان يسقط فى مستنقع « البحر بيضحك ليه » و « انا لايص واخويا هايص » . .

(ب) ان السبعينيات كانت — رغم ما تحقق فيها من إنجازات سياسية وعسكرية فترة سقوط ثقافى وحضارى وأخلاقى ، طغت فيها على السطح فقاقيع كثيرة ، وهى اسوأ العقود التى مرت بها ثقافتنا .

(ج) ان الثمانينيات (ولنضف إليها مطلع التسعينيات) هى فترة الإفاقة من غيبوبة العقد الذى سبقها ، والاستفادة من منجزات الستينيات مع إضافة المعطيات الجديدة التى جاء بها تطور الحياة وفيها نمت بذور فكرية جديدة تبشر بمحصول طيب .

الخلاصة إذن هى ان الستينيات كانت فترة الازدهار ، والسبعينيات فترة السقوط والثمانينيات فترة الصحوة من جديد .

ولكنى أود أن أقدم لحديثى ببضع ملاحظات تمهيدية :

— لا توجد حدود قاطعة بين هذه العقود الزمنية . فالزمان تيار واحد متدفق لا يعرف القيود الصناعية التى اخترعها الانسان لكى ينظم حياته . فهناك اتصالات وانقطاعات على السواء داخل العقد الواحد . فالخمسينيات مثلا تحمل فى رحمها بذور التسعينيات والتسعينيات تحتفظ بآثار من الخمسينيات . وبين ظهرانينا نقاد وكتاب عاشوا كل هذه العقود وساهموا بدرجات متفاوتة فى صياغتها أو صياغة بعضها .

— أوثر ان استخدم تعبير « مراجعات الكتب » بدلا من « عروض الكتب » ، وتعبير « المراجع » بدلا من « العارض » .

محمد إبراهيم ابو سنة

لابد من تخصيص مساحة أكبر لعروض الكتب ووضع معايير منهجية لها

د. ماهر شفيق

مراجعة الكتب جزء من الحياة الثقافية

ـ لا يعتقد أن « مراجعة الكتب » ، بطبيعتها . نشاط أدنى من نقد الكتب ، وإن كان عموما يقرب إلى الطابع الصحفى (أعنى الصحافة الادبية المحترمة) ، وأبعد عن التعمق البحثى أو الدراسى وأدنى إلى الوفاء بمتطلبات الساعة . إن المراجع الذى يملك ذهنا من الطبقة الأولى (وهو أمر نادر فى كل العصور) يستطيع ، فى عمود واحد أو عمودين ، أن يبذر من البذور النقدية ما هو خليق ان يزدهر على صفحات كتب كاملة . ولنذكر ان كثيرا من الفصول التى تتألف منها كتب ت . س إليوت ، و ف . ر. ليفير وإدموندولسون ، ولا يونل ترلنج (إذا اقتصرنا على الثقافة الانجلوسكسونية) لم تكن فى الأصل إلا مراجعات منشورة فى صحف ومجلات تناولها أصحابها بالتعديل — إن حذفا أو اضافة أو اعادة كتابة فيها بعد . إن المجلة أو الصحفية الأدبية هى المطبخ الذى يتم إعداد الوجبة النقدية لكى تقدم على مائدة الكتاب .

ـ ليست المجلات والصحف الأدبية المصرية وحدها مؤثرا كافيا للحكم على ما تحقق وما لم يتحقق فى هذه العقود . فان قسما من أهم مراجعات الكتب المصرية واكثرها دلالة قد تم على صفحات « أداب » سهيل ادريس و « آديب » ألبير أديب ، و « دوحة » رجاء النقاش ، والثالوث البيروتى العظيم : « أدب » و « حوار » و « شعر » و « مواقف » أدونيس ، و «كرمل » محمود درويش ، و « ناقد » رياض نجيب الريس .

بعد هذه الملاحظات التمهيدية أعود إلى دعواى عن تفوق فترة الستينيات فأقول : لقد نجحت أبواب مراجعة الكتب فى صحف ومجلات تلك الفترة لعدة أسباب من بينها :

ـ وجود جمهور قارىء جاد ، لم تفسده — إلا قليلا — موجات التفاهة والوصولية والسطحية التى أنتشرت فى السبعينيات .

ـ وجود وجوه ثقافية ذات وزن فى هيئة تحرر هذه المجلات والصحف ، كعلى الراعى ، ويحيى حقى ، على أدهم ، وكامل زهيرى ، ورجاء النقاش ، عبد القادر القط ولطفى الخولى وشكرى عياد وعبد الحميد يونس ، ولويس عوض وزكى نجيب محمود وفؤاد زكريا ورشاد رشدى ، وصلاح عبد الصبور ، وكلهم على اختلاف مناهجهم — يمثلون مواقف فكرية واتجاهات فنية محددة ، وذلك على النقيض من التميع الذى ساد السبعينيات .

ـ وجود بقايا من كتاب أجيال سابقة كانت — رغم ضآلة إسهامها اللاحق — مازالت على قيد الحياة تمنح الصحف والمجلات التى تكتب فيها أو ترأس تحريرها ثقلا (طه حسين ، العقاد ، أمين الخولى ، الزيات ، فريد أبو حديد) فضلا عن أجيال لاحقة من أساتذة الجامعات فى مختلف التخصصات ومراجعى كتب جادين من خارج سلك الجامعة ، وذلك قبل ان يهل علينا عصر « الادباء والنقاد الشبان » الذين تحولوا — ما بين عشية وضحاها ، وفى ظل الانفتاح — من تلامذة يتلقون أصول الادب على من يفضلونهم علما وفضلا إلى أساتذة يعلمون الجمهور .

ـ انخفاض سعر المجلة والكتاب والصحيفة اليومية وذلك قبل ان يصيب سعار السعى للربح المادى دور النشر ، فتعيد طبع الكتاب الذى كان ثمنه خمسة قروش بسبعين قرشا . وبعد ذلك نتحدث عن انصراف الاجيال الجديدة عن القراءة !

وفشل ابواب مراجعة الكتب فى مجلات السبعينيات (فهذه الابواب ليست إلا جزءا من كل ، تصح بصحته وتعتل باعتلاله) راجع إلى غياب أو تراجع أغلب العناصر السابقة ، وليس ألا صدى للانهيار الاخلاقى والفكرى الذى تعكسه سينما وتليفزيون هذه الفترة وتعانى منه فى كل جوانب حياتنا .

وقد كان اكبر ما تحتاج إليه مراجعات الكتب فى السبعينيات هو حلول المعايير الموضوعية وقيم المجتمعات



د. سيد حامد النساج

النقد مفتقد والعرض الببليواجرفى للكتب غير موجود



المتحضرة — لا المجتمعات القبلية — محل المعايير السائدة . إن المجاملات من ناحية ، والتحامل من ناحية أخرى ، كانت آفة الحياة الثقافية المصرية فى تلك الفترة ، وذلك لا يعنى إلا شيئا واحدا : هو غلبة الاهواء على العقل وتفاهة الاهتمامات ، وغياب أى مَثَل أعلى فكرى .

وفى الختام أقول : انما مراجعة الكتب جزء من الحياة عموما يصلح بصلاحها ويفسد بفسادهـا . عبثا تحاولون إصلاح الجزء إن لم تصلحوا الكل .

(أ) محمد إبراهيم ابو سنه

درجت المجلات الادبية والصفحات الثقافية منذ الثلاثينيات من هذا القرن أى منذ عصر الرسالة والثقافة مرورا بمجلة الكاتب المصرى التى كان يرأس تحريرها د. طه حسين على افساح المجال لمتابعة الاصدارات الادبية من خلال عروض متميزة لاهم الكتب التى تصدرها المطابع بل ان بعض كبار الكتاب مثل العقاد قد اصدر كتباً تتضمن قراءاته المتنوعة فى كتاب المطالعات وكذلك فعل طه حسين فى حديث الاربعاء .

وظهرت عروض الكتب باعتبارها مادة أدبية اسياسية تنطوى على كثير من الملاحظات النقدية والمنهجية بحيث كانت عروض الكتب التى يقدمها كبار الكتاب تمثل نوعا من التفاعل الخلاق بين رؤيتين أدبيتين هى رؤية صاحب الكتاب ورؤية صاحب العرض ، ومن البديهى ان هذه العروض تأتى انعكاسا لوعى وثقافة وجدية مقدمها .

نستطيع ان تقول أن عروض الكتب قد شهدت طفرة واسعة بدءاً من الخمسينيات بعد ظهور الصحف الكثيرة واصدار المجلات الادبية ، وتخصيص صفحات ثابتة اسبوعية .

نرى ان كثيرا من المجلات والصحف العـالمية مثـل التيم والنيـوزويـك والاوبسرفر والهيرالد تربيون الامريكية الدولية تجعل من عروض الكتب ابوابا ثابتة واساسية ، تمثل خدمة هامة للكتاب . بل ان كثيرا من الكتب يعتمد فى رواجه على الطريقة التى يكتب بها عنها ونلحظ ايضا ان بعض المحطات الاذاعية مثل البرنامج الثانى وصوت العرب تهتم بهذا الجانب ، مثل برنامج مع الثقافة وقرأت لك فى صوت العرب .

ونلاحظ ان ثمة فروقا اساسية بين عروض الكتب فى المجلات المتخصصة فيما مضى وبين العروض فى الصحافة اليومية الآن وتتضح هذه الفروق فى :

ــ ان المجلة الادبية تعطى مساحة اكبر للكاتب مما يتيح امامه فرصة لـلاستقصاء والمنهجيـة على عكس العروض التى تقدمهـا الصفحات الثقافية التى تحكمها المساحة المخصصه لعروض الكتب .

ــ غلبة طابع المجاملات على هذه العروض التى تقدمها الصحف الآن ، بحيث نرى ان كثيرا من هذه العروض هو بديل عن الاعلان عن الكتاب ، ويخلو كثير من هذه العروض من الرأى الآخر ويكتفى بمجرد عرض المادة بالكتاب دون التطرق لابداء الرأى فيها ، ونلحظ ايضا أن بعض المقالات فى بعض الصحف تنطوى على عروض مقنعة عن بعض الكتب دون ان تشير إلى أن مثل هذه المقالات تدخل فى باب العروض .

وبهذا نرى ان ثمة نوعا من الاضطراب فى المقالات التى تتناول مثل هذه الكتب ، واعتقد انه لا بد من تخصيص مساحة ثابتة ووضع معايير منهجية لعروض الكتب حتى تمثل متابعة حية ويقظة للنتاج الثقافى ولاشاعة روح النقد والحوار والتفاعل مع روح الكتب الجديدة . ◆





ـ رسالة باريس

مصير الحداثة

وائل غالى

إن الحداثة من بين تلك الضمائر المجهولة فى الواقع العربى المعاصر ولكى تخرج الى الوجود يتوجب علينا ان نستوعب مرتكزات الحداثة الغربية لا لذاتها ولا للتطبيق الأعمى ، بل لأنها الحداثة المسيطرة سيطرة مطلقة فى عالم اليوم ، ولذلك فالاستيعاب السليم اليوم هو الإستيعاب النقدى العملى الذى نجرده من تخزين المعلومات العقيم .

وعلى هذا يرى مارتن هيدجر (١٨٨٩-١٩٧٦) الفيلسوف الألمانى المعاصر المعروف أن الحداثة الأوروبية شملت العلم والتقنيات والفن والجوهر الثقافى للأمم والدين . لكنه يحصر حديثة فى حدود الثورة العلمية ويتساءل : ماهى السمات التى يتسم بها العلم الحديث ؟ وهل هناك عناصر يتكون منها العلم الحديث فى دائرة المعارف والعلوم الإنسانية العامة التى وصلتنا والتى تكون ميراث الحداثة العلمية ؟ وما هو الطابع الأساسى المميز لهذه الحداثة والطابع الذى يعبر عن جوهرها الحقيقى ؟ . . .

ويجيب هيدجر على هذه الأسئلة قائلاً (١) إن جوهر العلم هو البحث وجوهر البحث هو المنهج وجوهر المنهج هو تشييد المعاهدة المتخصصة وجوهر ذلك كله الميتافيزيقا الديكارتية .

ولعل مسألة المنهج لا تختص بجيل دون جيل أو بفرد دون فرد أو بحضارة دون حضارة أو بثقافة دون ثقافة أو بنطاق علمى دون نطاق علمى ، ويكاد يكون لكل حضارة منهج تسير عليه وفقا له ، لكن هيدجر يجزم فى أن فكرة المنهج من الأفكار الرئيسية التى اسسها الغرب فى القرن السابع عشر .

ان اللفظة ترجمة لكلمة Methode الفرنسية و Methode الألمانية و Method الإنجليزية و Methodo الإيطالية و Methodus اللاتينية و Meoosos اليونانية القديمة التى استعملها افلاطون ليشير إلى البحث ، ونجدها كذلك عند ارسطو ملاصقة لكلمة البحث ، وهو ما يؤكد كلام هيدجر حول الرباط الحمين الذى يربط بين المنهج والبحث ، وذلك دون ان يكون عند اليونان صورة للعالم قبنية على البحث والمنهج ، بل كان العلم عندهم هو النظر والتأمل .

ولم تتم الخطوة الحاسمة إلى العصور الحديثة كما يتصور الكثيرون على يد فرنسيس بيكون فى كتابه « (الأورغانون الجديد أو الأداة الجديدة) سنة ١٦٢٠ ، لأن المعنى الحديث لفكرة المنهج التجريبى ليس الملاحظة البرئية للخبرة ، بل التجربة المشروطة بقانون رياضى عام ، وهى التجربة العلمية التى يسميها هيدجر FORSCBUNGS « بحث علمى » .

وتكمن أهمية ديكارت التاريخية فى أنه خلص الهندسة التحليلة من التخيل الحسى الأرسطى وفى أنه أول من استخلص المنهج من البحث لا العكس إذ أنه لم يكتب « مقال فى المنهج » بالفعل إلا بعد الإنتهاء من كتابه اعماله العلمية .

أما عن القاعدة الميّتافيزيقية التى تنهض عليها فكرة العلم الحديث فى نظر هيدجر وهى تلك القاعدة المكونة من مفهوم جديد للحقيقة وتصور جديد للوجود . وبالطبع ليست القاعدة الديكارتية المتيافيزيقية مفهوماً جديداً مطلقاً فى تاريخ الفكر الغربى ، فتأملات ديكارت حول « الفلسفة الأولى » تدور فى دائرة « الفلسفة الأولى » ، اى فى دائرة المصطلح الأرسطى الذى ترجم فيا بعد « بالمتيافيزيقا » وبالتالى فالمتيافيزيقا الغربية الحديثة قوامها فلسفة ارسطو وأفلاطون .

غير أن ديكارت يفسر جوهر الانسان (٢) تفسيراً جديداً لا نظير له فى الأديان اليونانية وكلمة « أنثروبولوجيا » نفسها ليست منحدرة من اللغة اليونانية الكلاسيكية وكان معناها عند ارسطو (الأخلاق إلى نيقوماخاس ، ص ١١٢٥ أ س ٥) « ثرثار وكثير الكلام من الناس ، وعندما نجدها عند فيلون وديدموس السكندرى وأنسطاسيوس السيناوى والإريوفاغى وغيرهم من آباء

الكنيسة فى القرون الثلاثة الأولى ، فإنهم يقصدون « تشبيه الله بالإنسان » لا « البحث فى الإنسان » .

ما يشير إليه هيدجر هو أن الأنثروبولوجيا تفسير وتقييم لجمل الموجودات على اساس وفى اتجاه الإنسان ، والانثروبولوجيا فى نظرة تختلف عن البحث العلمى وعن التصور اللاهوتى فى وقت واحد ، ولا تدل إذن على « علم النفس الإنسانية » الفيزيائى والمعنوى . وتقول الإنثروبولوجيا فى نظر هيدجر ان ما يميز الإنسان الحديث عن الإنسان اليونانى أو الوسيط هو انه اصبح « ذات » . لكن ما يقصده هيدجر بكلمة « ذات » هو ما تشير إليه الكلمة اليونانية القديمة المتعددة المعانى ، إذ انها « القاعدة المادية » أو هيولى فى الترجمة العربية القديمة ؛ وتعنى « الشكل » أو تعنى المركب اى مركب من الهيولى والصورة والذات الحديثة فى نظر هيدجر إذن ذات ملتبسة فهى الهيولى ، أى فى كل جسم هى الحامل لصورته وتطلق على طنية العالم ، وهى الصورة اى هيئة الشىء وشكله ، التى تتصور الهيولى بها ؛ ويبهما مما يتم الجسم ، وهذا الأخير مؤلف من الهيولى والصورة ؛ ولا وجود لهيولى يخلو عن الصورة إلا فى الوهم ، وكذلك لا وجود لصورة تخلو عن الهيولى إلا فى الوهم ، وكذلك لا وجود لصورة تخلو عن الهيولى إلا فى الوهم . ويدقق هيدجر قليلا ويقول إن الذات الحديث هى فى اللغة الألمانية des vor – liegende أى الشىء الراقد أما فى (= المادة) والذى يجمع جميع الموجودات فى داخلة (= الصورة) لأنه GRUND = العنصر) .

ومن ثم يرى هيدجر أن الذات الحديثة هى تلك القدرة العظيمة للمادة على تشكيل الكون وتأسيسه إذن فكلمة « الذات » عنده لا تعنى أصلاً الإنسان فى حدذ ذاته أو الأنا أو الوعى أو الشعور . غير أن قدرة الإنسان الحديث على تشكيل وتاسيس الكون على اساس مادى هو ما يميزه عن غيره فى العصور الأخرى .

وعلى ضوء هذه القدرة اصبح للعالم نفسه صورة ، وبالتالى فليس للعالم الوسيط « الصور » للعالم وليس للعالم القديم « تصوراً » للعالم . وكلمة « تصور العالم » فى اللغة الألمانية هى «WELTBLLD» ومشتقة من «BICD» صورة ومن « عالم » «WECT» وكلمة العالم تسمى مجمل الموجودات ، الكون والطبيعة والتاريخ ، أما « الصورة » فتسمى إعادة إنتاج شىء بعينه ، وبالتالى « فتصور للعالم » هو اللوحة التى تعرض مجمل الموجودات ، وهذا العرض ليس عرضاً برئياً بل هو عرض « يلتقط » العالم نفسه ويمتلكه ويسمى « تصور للعالم » امتثالاً للعالم واحتواءاً له فى نفس الوقت .

أما الكائن فى العصور الوسطى فلم يكن « فاهماً » بل مخلوقا Ens creatum ومطابقاً لعناصر العقل الإلهى Intel-leitus dininus كذلك فى التراث اليونانى القديم ، كان الكائن أو الموجود يصغى إلى صوت الوجود ولا يخلق بنفسه صورة له .

ويبدو فى نظر هيدجر أن الجذر الميتفزيقى لشجرة الحداثة فى الفلسفة الغربية هو تحرير ماهية الإنسان من المطلقات ومن مفهوم الذاتية ومن مفهوم الحيوان الناطق فى نفس الوقت . غير أنه يستخدم الكلمة الألمانية Entgotter-ung دون أن يشير إلى كلمة Atheismus الألمانية كذلك ، والمشتقة كنظائرها فى اللغة اليونانية حيث تحتوى بالفعل على معنى « فى الله » والذى يحلله افلاطون فى المقالة العاشرة من كتاب « النواميس » ويذكر ثلاثة اشكال للالحاد :

١ ــ الأول انكار الالوهية ؛

٢ ــ والثانى الاعتقاد بوجودا الالوهية مع انكار العناية الإلهية الشؤون الإنسانية ؛

٣ ــ الأعتقاد بأن الالوهية يمكن استجلاب معناها بالقرابين والدعوات (النواميس ، المقالة ١٠ ص ٨٩١ و ص ٩٨٢ ب)

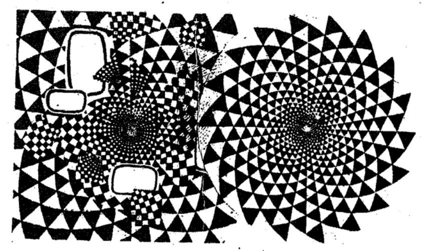
أما النهضة الفلسفية الأوروبية الحديثة فقامت لا على إنكار وجود الله ، بل على أمرين محددين :

١ ــ الأول تصوير العالم على اساس مسيحى بمعنى التسليم المسبق بأن عنصر العالم لا متناهى وغير مشروط ومطلق .

٢ ــ الثانى تحويل العقيدة المسيحية نفسها إلى « رؤية » للعالم (الرؤية المسيحية للعالم) وتفريغها من المضمون الدنيوى .

وهكذا كانت المسيحية نفسها مسئولة عن الثورة الروحية التى اتت بالنهضة وبالتالى ، تستغنى عما فوق الطبيعة من اله واحد أو آلهة .

لكن الثغرة الحقيقية فى الحداثة العلمية الغربية والفلسفية والدينية والتى لم يراها هيدجر هى غياب عامل جوهرى فى الحداثة وهو عامل الزمان ، إذ أن الحتمية العلمية أو الضرورة الرياضية أو القانون العام كان دون شمولية أزلية كما سبق وإن تصورها أفلاطون . (٣)



فقال نيوتن : ان حد العلم الرياضي الحقيقى انه « زمان مطلق » أى حركة يتصورها العقل وحده . هذا الزمان المطلق يسميه باسم « المدة » وبالتالى غياب التوالى . وظلت القوانين على هذا النحو قائمة بذاتها مستقلة بطبيعتها ، فى غير نسبة إلى أى شيء خارجي .

وعلى العكس نجد الزمان عند نيوتن نسبياً ظاهرياً لا جوهراً ، وهو مقياس حسى خارجى لأية مدة بواسطة الحركة ، وهو الزمان الإنسانى الذى نعيشه فى الحياة العادية على هيئة ساعات وأيام وشهور وأعوام ؛ وقد يكون دقيقاً ، لكنه لا يكون قانوناً عاماً . بينما الزمان العلمى الذى يعترف به نيوتن لا يحتوى على اية حركة بل يشير إلى وقوع حادثين معاً لا الواحد يلى الآخر .

يقول نيوتن إذن بزمان مطلق قائم بذاته يشبه السرمدية التى قالت به الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة . ويعود ذلك . إلى النظرة اليونانية القديمة .

وبالرغم من ان ليبنتس قد جاء وانكر هذا القول وقال بتوالى الزمان معتمداً فى ذلك على مبدأ العلة الكافية ، فإنه أزال عن الزمان اية صفة علمية وضرورية ، إذ أنه ميز بين الزمان وبين المدة كما فرق بين المكان والأمتداد ، ليعتبر المدة والإمتداد اشياء خارجية موضوعية ، بينما الزمان والمكان أقرب إلى الذاتية ونعتها بنعت « المطلقين المتخيلين » .

ومن المتحقق ان كنت جاء لينقذ العقل الخالص المتيافيزيقى السائد فى المدرسة الألمانية المعاصرة له فى ذلك الحين ، غير أنه ساق فترة الزمان ضمن القسم الثانى من الحساسية « المتعالية » و « المتيافيزيقية » ، ويشير العرض الميتافيزيقى لفكرة الزمان انه خاوى المضمون الحسى ويبعد عن — بل مستقل عن — الخبرة وعلى هذا يمكن أن يدرك مستقلاً عن الظواهر . كما يقول كنت إن الزمان ليس « تصوراً كليا . . . ولكنه شكل خالص للعيان



الحسى » ، فالموضوعية معناها الوجود فى خارج العقل ، أى فى الأشياء ذاتها سواء أكان ذلك على نحو جوهر أى شيء قائم بذاته ، أم على نحو عرضى ، أى صفة يتصف بها الموضوع الخارجى . وكنت ينكر الموضوعية للزمان بكلا المعنيين بوضوح ، وإذا كان ذو حقيقية واقعية فهى باطنه صرفه ولا وجود لها إلاّ فى عقولنا بمثابة شروط لا تستطيع الحساسية بغيرها ان تدرك الخبرة .

ولعل أهم نتائج نظرية النسبية الخاصة والعامة القول بأن الزمان والمكان يكونان كلا واحداً ، يمكن أن يسمى متصل الزمان والمكان ، له أبعاد أربعة هى الثلاثة المعروف عن المكان ، والرابع هو بعد الزمان . إذن فليس للزمان أى طابع خاص ضمن النظرية العلمية ولا شأن لها بالزمان الحى الذى تعيشه الإنسانية ولا بالشعور الذاتى .(٤) .

وخلاصة نقدى لتصور هيدجر لجوهر الحداثة أنه لا يرى إلاّ اتجاهاً واحداً ولا يربط بينه وبين الاتجاه المضاد له ، وما ترتب على ترييض الفيزياء الحديثة ، إلا أن النهضة المعرفية الغربية الحديثة احتوت وفق منطقها الداخلى على نظرة أفلاطونية للزمان والتخلص منه بالعقل الرياضى إلى العالم المعقول ، عالم المثل وعالم لا زمان فيه ولا تحول ولا فساد ولا إنسانية ولا مصادفة . ◆

المراجـــع

1 — Martin HEIDGGER, CHEMINS QUI NE MENENT NULLE PART, Paris Gallimard, 1926

وعنوانه الأصلى فى اللغة الألمانية HOLZWEGE وترجمتها الحرفية « الدروب الخشبية » والمقصود فى نظر هيدجر « الدرب التى لا يمكن السير فيها » .

2 — Martin HEIDEGGER, LETTRES SUR L'HUMANISME» Paris, Aubier Montaigne, Collestion Philosophie de L' esprit Bilingue.

وعنوانه الأصلى : «Uber den Humanismus»
« رسالة حول النزعة الأنسانية » إلى جان بوفريه ، مترجمة ومفسرة فى فرنسا .

jean BEAUFRET

3 — Flye PRIGOGINE et Iabelle STENGERS - LA NOUVELLE ALLIAC Metamorphose de la science Paris, Gallimard, 1979

— الوحدة الجديدة . تحول العلم باريس ، جاليمار ، ١٩٧٩ .

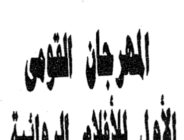
— ENTRE LE TEMPS ET L'ETERNITE
Paris, Fayard, 1988

— بين الزمان والسرمدية باريس ، فايا ، ١٩٨٨ .

٤ — راجع : محمود أمين العالم ، فلسفة المصادفة ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ — وكتاب د. يمنى طريف الخولى الحرية الإنسانية والعلم — مشكلة فلسفية ، دار الثقافة الجديد ، ١٩٩٠ .







المهرجان القومى الأول للأفلام الروائية

حسين بيومى

أقيم المهرجان القومى الأول للأفلام الروائية فى الفترة ما بين ١٠ — ١٩ يونيو ١٩٩١ ، فى محاولة لإحياء مسابقة الأفلام الروائية التى تشرف عليها الدولة ، ووضع ضوابط جديدة لها ، وذلك من خلال صندوق التنمية الثقافية التابع لوزارة الثقافة ، وتحت رعاية الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة ورئيس لجنة إدارة صندوق التنمية الثقافية ، الذى حضر حفلتى الافتتاح والختام وألقى كلمة قصيرة فى الحفل الأول وأشرف على توزيع الجوائز فى الحفل الثانى . وفى كلمته قام باهداء المهرجان فى دورته الأولى إلى « روح الفنان الموسيقار محمد عبد الوهاب » وأيضاً بوصفه سينمائيا « قدم للسينما المصرية العديد من الأفلام الموسيقية » . وأشار الوزير إلى هدف المهرجان بقوله « إن إقامة المهرجان هو انعكاس صادق لرغبتنا الملحة فى الوصول بالسينما إلى المستوى الذى يليق بمكانة مصر وريادتها الفنية والثقافية » .

وقد كان من المقرر إقامة المهرجان فى النصف الثانى من شهر فبراير طبقا للائحته ولكنه تأجل عن موعده — على ما يبدو — بسبب حرب الخليج .

تم عرض البرنامج الرئيسى ، وأقيم حفل الافتتاح للمهرجان فى دار سينما « ميامى » بوسط القاهرة بينما أقيم حفل الختام لإعلان وتوزيع الجوائز فى القاعة الكبرى لدار الأوبرا بالجزيرة ، حيث عرض الفيلم الفائز بالجائزة الأولى وهو فيلم سوبر ماركت للمخرج محمد خان من إنتاج أفلام نجلاء فتحى .

وتضمن برنامج العروض أفلام المسابقة وعددها ٢٣ فيلماً فإذا أضفنا فيلم الافتتاح المومياء للمخرج شادى عبد السلام وفيلمى المخرج داود عبد السيد « البحث عن سيد مرزوق » والمخرج محمد كامل القليوبى « محمد بيومى » يصبح مجموع عدد الأفلام التى عرضت فى القاعة الرئيسية للمهرجان من اليوم الأول وحتى اليوم الأخير ٢٦ فيلماً منها بالطبع ثلاثة أفلام خارج المسابقة .

وقد اشتمل برنامج العروض فى القاعة الرئيسية للمهرجان على ثلاث حفلات يومية مواعيدها الساعة الثانية عشر ظهراً ، والرابعة بعد الظهر ، والثامنة مساءً . وخلافاً لما يحدث من سلبيات فى تظاهرات كتلك فقد تم تنفيذ البرنامج طبقا لما هو معلن وباستثناء تعديل وحيد تم التنويه عنه فى الصحف قبل حدوثه .

وقد أتيح للجمهور حضور حفلات العروض بتذكرة موحدة القيمة فى حدود الأسعار السائدة لتذاكر السينما ، فى حين اقتصر الحضور فى حفلتى الافتتاح والختام على الدعوات الخاصة ، كما وزعت بطاقات دعوة يتيح بعضها حضور جميع العروض ويتيح بعضها الآخر مشاهدة عرض واحد فقط . وقد ذهبت البطاقات والدعوات الخاصة إلى المعنيين بالسينما من السينمائيين والنقاد والصحفيين وغيرهم .

تم توزيع كتيب للمهرجان فى حفل الافتتاح يشتمل على لائحة المهرجان وقرار تشكيل أعضاء لجنة التحكيم وبرنامج العروض وبطاقات فنية لأفلام المسابقة وبيان بالأفلام المصرية التى أنتجت عام ١٩٩٠ وقائمة الافلام المصرية السينمائية الروائية التى عرضت لأول مرة عام ١٩٩٠ وكلمة عن الدولة وجوائز السينما ونتائج المهرجان القومى الأول الذى أقامته الثقافة الجماهيرية عام ١٩٧١ وبيان بالأفلام والفروع الفنية الفائزة بجوائز الدولة للسينما ما بين ١٩٧٤ — ١٩٨٠ وبيان بالأفلام الفائزة فى مسابقات صندوق دعم السينما ما بين ١٩٨٣ — ١٩٨٩ فضلاً عن كلمة وزير الثقافة وكلمة الناقد سمير غريب المستشار الفنى لوزير الثقافة ومدير صندوق التنمية الثقافية فى تقديم المهرجان ، كما احتوى والكتيب على أسماء أعضاء اللجنة التنفيذية للمهرجان . الكتيب إلى جانب تلك المعلومات الهامة مطبوع طباعة أنيقة ومزود بصدر أبيض وأسود من جميع أفلام المسابقة الرسمية .

صندوق التنمية الثقافية ومفهوم المسابقة

رغم أن الدولة تحرص منذ عام ١٩٥٥ على النظر بعين الاهتمام إلى

مسألة إقامة مسابقة لاختيار أحسن الأفلام الروائية — كما يرصد ذلك الأستاذ منير محمد إبراهيم فى كلمته عن الدولة وجوائز السينما فى كتيب المهرجان — ورغم أن إسهاماتها فى هذا المجال لم تتوقف ، وإن تعثرت أحيانا ، منذ ذلك التاريخ وحتى الآن سواء كانت تلك الاسهامات فى شكل جوائز مالية أو أدبية أو الاثنين معاً وعن طريق هيئة أو مؤسسة أو صندوق فالملاحظ فى جميع الحالات أن مفهوم الجوائز يكتنفه غموض كبير ، ونحن لا ندرى هل تهدف إلى التشجيع الأدبى أم الدعم المادى أم إلى الاثنين معاً . وهل يمنح الفيلم الجائزة بوصفه سلعة تستوجب تعزيز إنتاجها وفتح مجالات أوسع للتوزيع أمامها أم ينظر إليه بوصفه عملاً فنياً يرقى باحساس الانسان ويعبر عن همومه وأشواقه ، أم يتم التعامل معه من جوانب متعددة بينها الصناعة والتجارة والحرفة والأهداف الاجتماعية والفنية للسينما .

وبينما كان صندوق دعم السينما « يهدف إلى رفع المستوى الفنى والمهنى للسينما . . . وتقرير مكافأة تشجيع ، وإعانة أو تعويض منتجى الأفلام القومية والوطنية » فإن صندوق التنمية الثقافية كما يقول مديره سمير غريب « يهدف إلى تشجيع منتجى الأفلام الراقية والمحترمة على مواصلة إنتاجهم » و « لا يقتصر دوره فقط فى مجال السينما على هذا المهرجان القومى أو منح الجوائز للأفلام الروائية أو للأفلام التسجيلية والقصيرة . . . ولكن دور الصندوق فى السينما المصرية يمثل أولوية فى اهتماماته وأنشطته وأهدافه بأشكال متنوعة عن طريق إنتاجه للأفلام أو مشاركته فى الانتاج والتمويل » .

وهكذا نشأت فكرة إقامة المهرجان من خلال صندوق التنمية الثقافية الذى أنشىء فى نهاية عام ١٩٨٩ ، وكان وجوده بمثابة إلغاء لصندوق دعم السينما والذى تم توسيع أهدافه ، وتعميمها أيضاً ، من دعم الأفلام القومية والوطنية إلى دعم « الأفلام الراقية والمحترمة » .

□ أحمد زكى □

نجلاء فتحى

وقد شكل وزير الثقافة ، وبوصفه رئيس ادارة لجنة صندوق التنمية الثقافية لجنة فنية لوضع قواعد المهرجان [حسب ما نشر الناقد السينمائى الاستاذ سمير فريد فى صفحة السينما التى يحررها بجريدة الجمهورية فى ٣١ ديسمبر ١٩٩٠) برئاسة فكرى صالح رئيس هيئة السينما وعضوية كل من : صلاح أبو سيف ، أحمد الحضرى ، حسام الدين مصطفى ، حسين حلمى ، أيريس نظمى . احمد صالح ، هاشم النحاس ، سمير فريد ، سمير غريب وحمدى أمين مقررا للجنة ، وهى التى حددت الأسس التى تقوم عليها اللائحة مثل زمان ومكان إقامة مسابقة المهرجان ، أهداف المسابقة ، شروطها ، إجراءات التنفيذ ، قواعد تشكيل لجنة التحكيم ، وتعيين الجوائز من حيث العدد والقيمة .

لائحة المهرجان

تنص اللائحة على أن ينظم المهرجان فى النصف الثانى من فبراير كل عام ومن أبرز بنود أهداف المسابقة فى لائحة المهرجان : تدعيم الانتاج الجيد من الأفلام المصرية ، وتشجيع المبدعين من العاملين فى الحقل السينمائى . وتتضمن شروط المسابقة أن يكون قد تم إنجاز أول نسخة (من الفيلم) خلال الفترة من ١ يناير إلى ٣١ ديسمبر من العام السابق على إقامة المهرجان (أى أن العبرة فى المسابقة بتاريخ إنتاج وليس تاريخ عرض الفيلم) .

ومن أهم ما تحدده إجراءات التنفيذ شرط عدم تقسيم أى جائزة وعدم إضافة أى جائزة ويفضل عدم حجب أى جائزة (وهذا يعنى أن جائزة قد تذهب لمن لا يستحقها) وبالنسبة للجنة

التحكيم فان عليها أن تضع فى أولى جلساتها ضوابط التقييم والطريقة التى يتم بها التصويت وأسلوب عملها (ويعتبر هذا البند فى رأيى أساس هام لعمل لجان التحكيم التى يجب أن تسجل وتدون كل أعمالها بما فيها المناقشات حول الأفلام ليصبح ما تسجله وثائق يمكن حفظها والرجوع إليها عند الاقتضاء) .

لكن البند الباعث على القلق فى اللائحة كلها وفيما يتعلق بلجنة التحكيم هو الخاص بجواز تشكيل لجنة مصغرة من بين أعضاء لجنة التحكيم لتصفية الأفلام المتقدمة وتحديد التى تلك تعرض للتحكيم ، والواقع أن وجود لجنة تصفية الأفلام ينبغى أن يكون وجوبياً فلا يوجد مهرجان له مسابقة فى أى مكان يقبل كل الأفلام دونما تصفية .

وتنقسم جوائز المهرجان إلى قسمين أولا جوائز الأفلام : جائزة أولى (٧٠ ألف جنيه) جائزة ثانية (٦٠ ألف جنيه) جائزة ثالثة (٤٠ ألف جنيه) جائزة رابعة (٣٠ ألف جنيه) ثانيا : جوائز للفنانين والفنيين : يمنح الفائزين فى هذا القسم التمثال الذهبى للمهرجان بالاضافة إلى القيمة المالية لكل جائزة :

جائزة الاخراج (٨ آلاف جنيه)
جائزة اخراج العمل الأول (٣ آلاف جنيه) وتعنى الفيلم الأول أو الثانى للمخرج
جائزة اخراج العمل الأول (٣ آلاف جنيه) وتعنى الفيلم الأول أو الثانى للمخرج
جائزة السيناريو (٦ آلاف جنيه) الحوار يحصل على ثلث الجائزة .
جائزة التصوير (٦ آلاف جنيه)
جائزة التمثيل (رجال) (٦ آلاف جنيه)
جائزة التمثيل (نساء) (٦ آلاف جنيه)
جائزة الديكور (٤ آلاف جنيه)
جائزة المونتاج (٤ آلاف جنيه)
جائوة الموسيقى (٤ آلاف جنيه)
جائزة خاصة (٣ آلاف جنيه)

ومجموع جوئز المهرجان ٣٢٥٠ ألف جنيه — والجائزة الخاصة هى التى ترى لجنة التحكيم منحها لتخصص لم يرد ذكره تحديداً ضمن جوائز هذه المسابقة .

ولقد أوردت الجوائز بحسب اللائحة وذلك لأن مسميات جوائز الأفلام تغيرت من الأول والثانية والثالثة إلى الذهبية والفضية والبرونزية بينما أطلق على الجائزة الرابعة اسم جائزة جائزة خاصة خلاف لنص اللائحة ، وذلك أثناء اعلان النتائج فى حفل الختام .

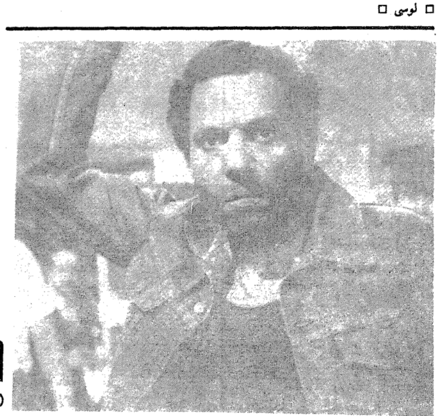
لجنة تحكيم المهرجان

تشكلت لجنة تحيكم المهرجان على النحو التالى :
الروائى والصحفى : فتحى غانم رئيساً وعضوية كل من
المخرج : هنرى بركات
المخرج : صلاح أبوسيف
المونتير : سعيد الشيخ
الأستاذ : منيب شافعى رئيس غرفة صناعة السينما

□ رغدة □



□ لوسى □




عبد العزيز مخيون

الناقد السينمائي : فتحي فرج
الفنان التشكيلي : محمود عبد الله
الناقد السينمائي : سمير فريد
السيدة : درية شرف الدين المذيعة ومقدمة برنامج نادي السينما بالتليفزيون .

خارج المسابقة

تم عرض ثلاثة أفلام خارج المسابقة أولها فيلم الافتتاح المومياء للمخرج شادى عبد السلام ، ثم فيلمين آخرين أدمجا فى برنامج عروض أفلام المسابقة وأتيح للجمهور مشاهدتهما ، وهما البحث عن سيد مرزوق للمخرج داود عبد السيد والفيلم التسجيلى محمد بيومى للمخرج محمد كمال القليوبى .

ويتم اختيار الأفلام الثلاثة عن ذوق رفيع وخبرة عميقة بكيفية تنسيق برامج المهرجانات . فكل فيلم من الأفلام الثلاثة حدث أو علامة بارزة .

وطالما أن فكرة تكريم شادى عبد السلام بعرض فيلمه المومياء قد خطرت على أذهان واضعى البرنامج وتم تنفيذها بالفعل ، فاننى أتساءل ألم يكن التكريم لائقاً بصورة أكثر ومتكاملاً لو أهدى المهرجان فى دورته الأولى إلى اسم فنان السينما الكبير . وأرجئ الاهداء إلى الموسيقار السينمائى محمد عبد الوهاب إلى دورة قادمة .

ومثلما تحس وأنت تعيد قراءة أو مشاهدة أثراً أو عملاً من أعمال الفن ، هكذا شعرت وأنا أشاهد النسخة الجديدة من يوم أن تحصى السنين — المومياء ، إنه عمل كالشعر يمنحك كل مرة تفسيراً جديداً ، ويكشف فى كل مرة عن جانب من الجوانب الفنية والجمالية والفكرية التى تشيع وفى الفيلم ككل .

وفى كل مرة أشاهد الفيلم يتأكد لى أن شادى عبد السلام شكلانى عظيم ، ليس بالمعنى الساذج الذى يتحدث عن فصل الشكل عن المضمون ولكن بمعنى أن المضمون العميق لا يبث إلا من خلال شكل جمالى جديد وعميق .. إن عناصر مثل الايقاع والتكوين وغيرها لا تصبح مجرد عناصر حرفية بل تتحول إلى عناصر جمالية ، ويكمن اكتمال الابداع عند شادى عبد السلام فى توظيف تلك العناصر من أجل حفر شخصية ونيس ، صاحب الضمير وحامى حضارة وتراث الأجداد ، ووضعها فى رواق الشخصية الفنية ليس فقط فى السينما المصرية بل أيضاً فى السينما العالمية .

يكشف فيلم البحث عن سيد مرزوق ثانى الأفلام الروائية للمخرج داود عبد السيد بعد فيلمه الأول الصعاليك عن صانع أفلام يمتلك مخيلة مخرج مؤلف تمتاز طاقاته التخيلية بالأصالة والتميز . ويقدم الفيلم رؤية فنية تتخطى وتتجاوز بكثير ما هو آنى وتافه ومبتذل من مزاعم تتمسح بالواقعية فى السيما المصرية التقليدية ، ويقتحم بجرأة ويضيف مساحات جديدة للسينما الفنية أو البديلة فى مصر .

يوسف كمال بطل فيلم البحث عن سيد مرزوق رجل فى أواسط العمر من عصرنا ، يبدو أنه كان قد قرر أن يعيش منسحباً من العالم منذ عشرين عاماً مكتفياً بقناعاته رغم أنه غير كاره للحياة والبشر . يستدعى خيال داود عبد السيد تلك الشخصية الحية المركبة حيث تدور أحداث فيلمه التى تستغرق يوماً كاملا من حياة البطل يواجه فيه نفسه والعالم ، وليوضع فى طريقه سيد مرزوق رمز الغواية والإفساد ، وتتحرك فى يوسف كوامن من النفس التى تراكمت سنين وسنين ، وتصبح الفروق فى الفيلم ضيئلة بين الحلم والكابوس وتزداد حماسة يوسف كمال فى التخلص من موجات القبح والتفسخ التى تكاد تغرقه والعودة إلى العالم بفعالية جديدة . تأثرات داود عبد السيد بالثقافة العالمية واضحة لكنه مثل كل فنان أصيل « قادر على أن يقول ما عنده من أشياء بطريقة تجعلها تبدو كما لو أن أحداً لم يقلها من قبل » . . . ويبقى فيلم داود عبد السيد عملاً فنياً يحتاج إلى كلمات أكثر مما تتيحه تلك العجالة .

فيلم محمد بيومى وقائع الزمن الضائع للمخرج محمد كامل القليوبى وثيقة فنية تتقضى وتستكشف وتحقق دور ومكانة محمد بيومى بوصفه رائداً من رواد السينما فى مصر بل أول مصرى وقف وراء آلة التصوير السينمائية وسجل أحداثا تاريخية هامة مثل عودة

سعد زغلول قائد ثورة ١٩١٩ من المنفى واستقباله فى ميدان الأوبرا .

وبقدر ما ينجح الفيلم فى إزالة الغموض الذى كان يكتنف دور هذا الرائد ، ينجح أيضاً فى ابراز موهبة محمد كامل القليوبى السينمائية وطاقاته الفنية وعقليته كمثقف صاحب رؤية للتاريخ والواقع والمستقبل . لقد بعث القليوبى حياة جديدة فيما وقع تحت يديه من وثائق ومذكرات وأوراق ومراسلات وصور فوتوغرافية ولوحات تشكيلية وشرائط أفلام وأشعار وأزجال خاصة بمحمد بيومى واستطاع بطريقة سرد متميزة وسلسلة وبمساعدة مونتاج رحمة منتصر أن يخلق أيقاعاً يجعلنا نندمج لنحو ساعتين مع مادة وثائقية دون أن يتنابنا أى شعور بالملل . إن جماليات الحقيقة قد تم إدراكها فى هذا الفيلم بطريقة تجعله يختلف عن ركام الأفلام التسجيلية التى حاولت التعامل مع مثل مادته دون أن تستطيع أن تدرك مثله ، وأن توظف ، جماليات من شأنها إعلاء قيمة الفيلم التسجيلى بما لا يقل عن قيمة الفيلم الروائى . ولا يكتفى الفيلم بعمل بورتريه عن رائد السينما محمد بيومى وانما يتوغل فى عالمه وحياته مستعينا بشهادات زوجته وذريته وأصدقاءه ليؤكد أن الفنان ذا الحس الوطنى والانسان شىء واحد . وهكذا تظهر جوانب متعددة من حياة هذا الرائد المصور السينمائى والمخرج والرسام التشكيلى والفوتوغرافى والشاعر والمبتكر تجعلنا نتساءل طالما كان يمتلك كل مقومات ومواهب صانع التاريخ لماذا إذن أوقفت مسيرته ؟!

إن المشقة التى تكبدها الباحث والمخرج محمد كامل القليوبى وما تم إنجازه سواء الفيلم ذاته أو جمع ما تبقى من شرائط سينمائية خاصة بمحمد بيومى ومحاولات الجادين والمهمومين بالسينمائى مصر لتهيئة تلك الشرائط وجعلها قابلة للعرض والحفظ يجعلنا نطرح من جديد



لقطة من فيلم سوبر ماركت جائزة احسن فيلم عام ١٩٩٠

موضوع إنشاء الأرشيف القومى للفيلم . إن السينما المصرية بدون أرشيف قومى تبقى بلا ذاكرة ليس فقط للاحتفاظ بالأفلام التى تمثل آثاراً فنية وإنما للاحتفاظ بكل شريط تم تصويره وأصبح وثيقة سينمائية . وهذا هو السبيل الحقيقى لتصحيح وتحقيق كثير من المفاهيم السائدة عن تاريخ السينما فى مصر . ولسنا فى حاجة لأن نذكر بأن الارشيف القومى للفيلم هو بمثابة دار الكتب بالنسبة للكتاب . وطالما أننا دولة قطعت شوطا كبيرا فى طريق التحديث فلابد أن نكمل ذلك فى مجال السينما بدعم الدعوة إلى إنشاء مكتبة الفيلم القومى ، وليس أمامنا إلا التوجه بهذا النداء إلى الفنان الوزير فاروق حسنى الذى يعد إنجاز هذا العمل فى عهده أثرا لا يعاد له ولا يمحيه أى أثر آخر .

على هامش المهرجان

لأن المسابقة ليست كل المهرجان ففى إطار فعالياته تم تكريم اثنين من أبرز السينمائيين هما المخرج هنرى بركات والمونتير سعيد الشيخ . حيث أقيم معرض وملصقات لأفلام بركات مع عرض ٧ أفلام مختارة من إخراجه وذلك فى قصر السينما بجاردن سيتى . والأفلام التى عرضت هى : فى بيتنا رجل — دعاء الكروان — الحرام — الحب الضائع — ولا عزاء للسيدات — أفواه وأرانب — الخيط الرفيع — كما أقيم معرض صور وملصقات من أفلام سعيد الشيخ مع عرض ٧ أفلام مختارة من أعماله بالتعاون مع المركز القومى للسينما والأفلام هى : أهل القمة — عيون لا تنام — الزوجة الثانية — الصعود إلى الهاوية — استغاثة من العالم الآخر — وصمة عار — هذا الرجل أحبه .

افلام المسابقة

من بين ٧٤ فيلماً مصرياً طويلاً تم انتاجها عام ١٩٩٠ دخل المسابقة ٢٣ فيلم ، ومعنى هذا أن ثلث الأفلام المنتجة تقريبا قد قبلت وتم اعتمادها بوصفها أفلاماً تستحق المنافسة . وكما أشرنا من قبل فانه لم تجر تصفيات للأفلام ولم تشكل لجنة تصفية وهذا خطأ كبير وقع فى المهرجان الأول ونأمل أن يتم تلافيه فى الاعداد القادمة . فإذا كانت الجمعيات الثقافية والسينمائية مثل اتحاد نقاد السينما وجمعية الفيلم والمركز الكاثوليك . . الخ . تجرى تلك التصفية فلا أقل من أن يجريها ومهرجان يمنح جوائز مالية ويجذب اهتمام الكثيرين لحضور عروض أفلامه . وربما بسبب كثرة الأفلام لم يتنسى عرض كل فيلم إلا مرة واحدة فقط فى حين أن تقليل عدد الأفلام يتيح عرض بعضها — وخاصة تلك التى لم تعرض جماهيريا — مرتين مثلاً .

والأفلام المشتركة فى المسابقة بحسب ترتيب برنامج العروض هى :

الامبراطور — إخراج طارق العريان

تصريح بالقتل — إخراج تيمور سرى

شفاه غليظة — اخراج شريف يحيى

تحت الصفر — إخراج عادل عوض

موعد مع الرئيس — إخراج محمد راضى

المشاغبات والكابتن — إخراج حسام الدين مصطفى

حلاوة الروح — إخراج أحمد فؤاد درويش

جزيرة الشيطان : إخراج نادر جلال

الشيطان يقدم حلاً — إخراج محمد عبد العزيز

كابوريا — إخراج خيرى بشارة

المساطيل — إخراج حسين كمال

اللعب مع الكبار — إخراج شريف عرفه

إعدام قاضى — إخراج أشرف فهمى

سوبر ماركت — إخراج محمد خان

زوجة محرمة — إخراج أحمد السبعاوى

الهروب — إخراج عاطف الطيب

الراقصة والسياسى — إخراج سمير سيف

شاويش نص الليل — إخراج حسين عمارة

اسكندرية كمان وكمان — اخراج يوسف شاهين

شبكة الموت — اخراج نادر جلال

الهجامة — اخراج محمد النجار

درب الرهبة — اخراج على عبد الخالق

قانون إيكا — إالخراج أشرف فهمى .

ولضيف المساحة لن نستطيع أن نضع كافة بيانات البطاقة الفنية لكل فيلم كما أننى أحجم عن التعليق أو التعقيب على نتائج المسابقة فى هذه المتابعة احتراماً لقرارات لجنة التحكيم التى أكن لأعضائها مجتمعين كل احترام وتقدير .

نتائج المسابقة :

أولا : الأفلام الجائزة الأولى (أطلق عليها فى حفل الختام الجائزة الذهبية) سوبر ماركت إخراج محمد خان — وقدمت إلى المنتجة نجلاء فتحى .

الجائزة الثانية (أطلق عليها فى حفل الختام الجائزة الفضية) اللعب مع الكبار إخراج شريف عرفه — وقدمت إلى المنتج وحيد حامد .

الجائزة الثالثة (أطلق عليها فى حفل الختام الجائزة البرونزية) الهروب إخراج عاطف الطيب — وقدمت إلى المنتج مدحت الشريف (تاميد للأنتاج والتوزيع)



لقطة من فيلم « صائد الاحلام »

الجائزة الرابعة (أطلق عليها فى حفل الختام جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأحسن فيلم وذلك خلافاً لما ورد فى لائحة المسابقة) .

كابوريا — إخراج خيرى بشارة وقدمت إلى المنتج حسين الامام (الامام ستار)

ثانيا جوائز الفنانين والفنيين

وتتضمن منح التمثال الذهبى بالاضافة إلى القيمة المالية للجائزة جائزة الاخراج — المخرج شريف عرفه عن فيلم اللعب مع الكبار

جائزة الاخراج للعمل الاول — المخرج طارق العريان عن فيلم الامبراطور

جائزة السيناريو — عاصم توفيق عن فيلم سوبر ماركت

جائزة التصوير — محسن أحمد عن فيلم كابوريا

جائزة التمثيل (رجال) — أحمد زكى عن فيلم الهروب

جائزة التمثيل (نساء) — رغدة عن فيلم كابوريا

جائزة الديكور — أنسى أبو سيف عن فيلم اسكندرية كمان وكمان .

جائزة المونتاج — عادل منير عن فيلم اللعب مع الكبار

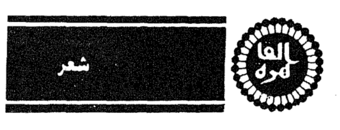
جائزة الموسيقى — مودى الامام عن فيلم الهروب

جائزة خاصة (جائزة لجنة التحكيم طبقا للائحة) الممثل عبد العزيز مخيون عن دوره فى فيلم الهروب .

ولم نكرر ذكر القيمة المالية للجوائز بعد أن جرى ذلك أثناء استعراض لائحة المهرجان .

ويبرز تحليل نتائج المسابقة حصول ٦ أفلام على جائزة أو أكثر بينما لم يحصل ١٧ فيلم على أية جوائز . كما أنه من المفارقات أن الفيلم الحائز على الجائزة الأولى سوبر ماركت لم يحصل إلا على جائزة واحدة للفنانين وهى لكاتب السناريو عاصم توفيق . فى حين حصل الهروب على ٣ جوائز فرعية إلى جانب الجائزة الثالثة للأفلام . ومثل تلك المفارقات تحدث فى مسابقات الأفلام فليس أحسن فيلم الأكثر امتيازاً فى كل الفروع السينمائية .

من ايجابيات المهرجان التى نتمنى ألا تتوقف فى الاعوام القادمة بل وأن تطور عقد ندوة عقب عرض كل فيلم يحضرها بعض الفنانين والفنيين حيث يدور حوار مع الجمهور ، ويدير الندوة ناقد سينمائى ، غير أننا كنا نود أن تطبع وتوزع نشرة يومية تحوى تلك المناقشات التى تدور فيها ، وقد قيل إن المناقشات سوف تطبع فى كتاب يوزع عقب المهرجان وهذا ما ننتظره ◆



الركض فى شوارع الغرق

د/ صلاح عبد العزيز العزب



ـ ١ ـ

قمر يرحل فى اللُج ،
وأغنيةٌ على صدرِ المناديل ،
طقوسٌ فى محاريب البكاء الوثنىّ
يثب القلب وقد طهّرهُ الدمعُ
يصارع فى المدى المشروخ حرفاً ضائع القسماتِ
فى وجه الدُمى الخشبى
، أيها الراحل فى قلب المسافات اتئدْ
سقط الظل على صدر الرصيف الحجرىّ
أنت أعطيت المرايا وجهها اللاهث فاهدأ
علّنا نشهد فى العتمة ميلاد النبىّ

ـ ٢ ـ

تقاطعتْ خطوط الضوء فى مرايا زيفك المهُشّمةْ
حين انتصبتِ فوق بائعيكِ فى الميدانِ
تنثر ورد النيل أو سمةْ
وكان رافعاً مازال فوق الصدر صخرة الهوى العذرىّ
طامحاً فى لحظة المُنادمةْ
هلّا أفقتِ لحظةً من سُكْرك العارى
ملأتِ الكأس مرةً .. من بئرهِ المعُلَقمةْ !؟

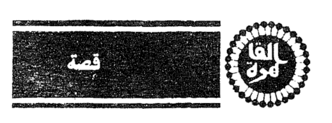
ـ ٣ ـ

الريحُ تذكرة البراءِة والتقاءِ الماءِ بالزُرقةْ

والبحر مُتكىءٌ على كتف المدائن
راحلٌ خلف المدى
والشمس تطلع فى جناح النورس المُنقضٍّ
تعلن مولد الأشياء
فى دوامة الموت المُملَّح ، والقناديلِ العَصّيةِ ، والطحالبْ

ــ ٤ ــ
مشيمةُ التاريخ تلفظها المياهْ
وكان طفلٌ راكضٌ فى الرمل يرفسهُا
فتندفع الهزائم والولائمُ
تحتويها الراية السوداءُ مُنذْرةً بطوفانٍ جديدْ !

ــ ٥ ــ
« رمسيسُ » — خارجاً على عجلاته من متحف المدينةْ
مدُججّاً بالصمت كان مُشْبعاً بالملح والسكينة
خُطواته تدغدغ الأسفلت فى يوليو
فى ساحة الشهداء عائداً مع الغروب من « ديلسبسْ »
مُخْترقاً طريق النصر ، مُغْتسلاً بطرح البحر ،
ناضحاً باليود والأصداف والعفونةْ !!
كانت تحملق فى وجهى
فأُغضى الطرف — قسْراً — عن بلاهتها
ويُعشْينى اتقادُ الشمس
فوق جبينها الموصوم بالردّةْ !
كان « التجارى » ضارباً فى لحمها قيحاً
وأرفض أن أموت على صليب الجرح مُنكفئاً
وتأكلنى القوارض فى أزقتها فيجُيبنى الصُراخُ
وها أنا مازلت أصرخ فى جهات الأرض فاستمعى :
ــ البحر يزحف والهلاك القادم — استمعى —
سيمضغ كبْدكِ الثلجىَّ — ياامرأةْ
أباحتْ فخْذها للريح — فانتبهى —
ستذروك الرياح .. ولاتَ ساعة ...
فاسترجعى مافات من صلواتك الدموية — ار تعدى —
فلن يجديك بعد اليوم إنضاء الثيابْ
ويوسفُ المنفى فيك يرى ما لا ترينه
ــ الآن حصْحصت الحقيقةْ !
ــ الآن حصحصت الحقيقة !!





المقابر

للكاتب المجرى : ايفان ماندى
IVAN MANDY
ترجمها إلى الانجليزية : استرمولنار
والى العربية : سوريال عبد الملك

فتحت الباب فى حذر كمن تدخل شقة غريبة ، غريباً أيضا فى سمعها كان الصوت الذى أحدثه دوران المفتاح فى « الكالون » وسحبه منه .

لم يكن هناك شىء فى يديها .. لكن ذراعيها تدلتا هامدتين منهكتين .. كأنها ما تزال تحمل المقعد والبطانية اللذين أنزلتهما تواً إلى المخبأ ، من خلفها يموج سلم البيت بالأصوات .. وقع أقدام أصداء صلصلات أدوات المائدة فى الطابق الخامس والتى تصل إلى المخبأ فى أسفل البيت ..

فجأة خيم الصمت .. ثم سمعت طلقات من بعيد ، بنادق ؟ مدافع ؟ كانت واقفة فى الردهة ولم تغلق باب الشقة ، أمام باب الشقة سمعت صوتا يرتعد فى الممشى متسائلا :

ــ هل عادوا إلى إطلاق الرصاص؟!

خطوات مترددة وصوت خشن ليد تتساند على سور السلم ، توقف الصوت الخشن وتساءل صاحبه مرة أخرى :

ــ هل من الأفضل أن أهبط ؟!

لم تجب المرأة أو تلتفت إلى الوراء ، للحظة شعرت بأن الاخرين تبعوها إلى داخل الشقة سقطت عيناها على صورة معلقة بدت لها أيضا غير مألوفة ، كانت صورة : لامرأة متكئة فى « الكوشة » ، ارتفعت عيناها قليلا .. فوقع بصرها على كومة فواتير الغاز فوق العداد .

لمع زجاج النافذة لمعانا ذهبيا فى شمس الخريف ، ومن خلف الزجاج سمعت صوت مركبه ترتد إلى الخلف ، صاحب الصوت أصوات بشرية ما لبثت أن انقلبت إلى صراخ ، تجمدت المرأة فى مكانها ، أنا لم أغلق النافذة جيداً !! ولكن ماذا عن الباب؟! هل أغلقه أحد ؟ هل دخل إلى الشقة أحد عندما كنت بالخارج ؟

الغرفة باردة ومتربة !! تراب على المنضدة .. والمقاعد .. أوراق النبات اصفرت خضرتها وبدتْ مهملة ، كأن ساكنى هذا المكان هجروه منذ زمن بعيد !!

ظلت واقفة فى سكون ، لم تجسر على الحركة خوفا من إزعاج الصمت .. صمت الدمار ، سمعت صوت ماكينة فى الخارج تبدأ الحركة ، كانت سيارة نقل عند نهاية الميدان .. مزينة بعلم وطنى يلاعبه الهواء .. أناس يقفزون فوق السيارة صائحين ، كان المشهد بعيدا فلم تتبين ما يقولون ، لكنها سمعت هناك صوتا واحدا بعد ذلك .. صوتا عاليا واضحا يسأل :

ــ هل زيجا (Zsiga) هنا ؟

ناول الناس رجلا آلة لرفع العلم وانطلقت سيارة النقل .

زيجا ؟! من يكون زيجا ؟ أغلقت النافذة وعادت تحدق فى الغرفة ، مرت بأحد أصابعها على ورقات النبات المصفرة ثم فتحت جهاز الراديو ، جاءتها أغنية تقول « آه لو تكون لبعض الوقت لطيفا معى !! » ، أغلقت الراديو ، ألقتْ نظرة على أظافرها ، تشققت أظافرى مرة أخرى !! وجدت نفسها أمام زجاجة الطلاء والفرشاة ، راحت فى فتور تطلى أظافرها ..

جلست ، أخذت تتفرس الغرفة .. الشمس تسطع فوق النبات ، يجب أن يعود بيتا Pitya وجيورجى Guorgi حالا ! إن جيورجى لديها صديرية من الصوف وهى قد صبغت شعرها ، سيجلس كالملك بينهما متظاهرا بالصبر ، سيتبسم ابتسامته الوردية ..

ـ جيزى ؟

نهضت المرأة ناظرة إلى أعلى ، كانت تقف أمامها فتاة حمراء الشعر ، يداها المرتخيتان تزدادان غوصا فى جيبيها كلما اقتربت ، قالت الفتاة :

أنت تركت الباب مفتوحا

ثم دقت الأرض بقدميها واقتربت فى خفة راقصة حتى وثبت إلى السرير .

ـ أمى وأبى لا يريدان الصعود من المخبأ .. تصورى !!

ثم نهضت فجأة تقول :

ووالد تاماس نهره ودفعه أمامه من الشارع إلى البيت ، مع أن تاماس ما يزال معه خمسون خرطوشة

ثم هزت كتفيها استخفافا وأضافت :

ـ لكن الأمر مختلف ، سوف يذهب تاماس إلى مكان آخر .

ـ يذهب ؟

عادت الفتاة تثرثر

ـ لقد عاد الفوغائيون إلى التظاهر مرة أخرى ، وأطلقت عليهم النار ، وهذا الولد الأشقر .. أنت تعرفينه .. الولد الذى كان هنا فى عيد المرأة .. جيزى ؟! ما حكايتك ؟ ماذا دهاك ؟!

ـ لا شىء

ونهضت ، نفضتْ رداءها وقالت :

ـ أشعر بشىء من الضعف ، هذا كل ما فى الأمر

ـ بسبب العم كالمان ؟

قالتها الفتاة همسا ضاحكا وأضافت :

ـ أراهن على أنه لو سمع كلمة العم هذه الآن .. لأصيب بالجنون ، فى عيد المرأة قال لى إنه لا يجب أن يناديه أحد بهذه الكلمة ، كان لدينا مثلكم فى الحفل زجاجة نبيذ ، لكن من الصعب أن .. حتى أنت .. ظللت أقول لك بعدها طويلا « صباح الخير ياعمى جيزى » هل تذكرين ؟ ثم كان على بعد ذلك أقول فقط « هاللو » مرتين ، مرة لك ومرة له .

تطلعت جيزى إلى الشارع الخالى .. ثم إلى السماء :

« أرجوك أيتها السماء لا تدعيها تتكلم » .

لفحت وجهها : أنفاس دافئة من صدر الفتاة وهى تقول :

ـ ولكن .. أين ذهب كالمان ؟

كان جدار الشرفة مليئا بثقوب طلقات الرصاص ، على الجانب الآخر من الشارع كانت الطلقات قد هدمت أحد السقوف

قال إنه ذاهب ليلقى نظرة فقط !

والتفتت إلى الفتاة متبسمة وأضافت :

ـ أنت تعرفين أنه يجب دائما أن يذهب

تطلعت الفتاة إليها : وجه مستدير .. عينان واسعتان .. جبهة عريضة .

ـ جيزى !! شعرك !! أعلن أنه شعر جينا لولو !!

عديني أن تأخذيني إلى الفنان الذى يصفف شعرك ، عديني

جاء صوت من الخارج ، صوت مشروخ كصرير الباب .. ثقيلا وبليدا ، انتفضت جيزى فأغلقت ضلفتى النافذة ، أظلمت الحجرة ، الضجة البليدة قادمة من الشارع ..

ـ دبابات ؟!

تقهقرت الفتاة إلى آخر الغرفة

ـ لقد عادوا مرة أخرى

ـ أفضل أن تهبطى إلى المخبأ ياأولجى Olgi

فى اللحظة التالية كانتا واقفتين أمام باب الشقة .. مكتئبتين .. مضطربتين .. خافتتى الصوت

ـ إنهم يقتربون !

وقبضت أولجى بشدة على سور السلم ، حوم فوق رأسيهما إناء طهو كبير من الفخار .

ـ لقد طبخت ما يكفينا يومين

لامس الإناء الحائط فتأرجح ، من أعلى السلم سأل أحدهم :

ـ من يطلق النار ؟ هم ؟ أم نحن ؟

قالت أولجى محاولة أن تطبق على يد المرأة ومتحفزة للجرى :

ـ هيا ياجنزى !!

لكنها جرت دون أن تلمس يد المرأة ، وسرعان ما اختفت اسفل السلم ، تبعتها جيزى دون أن يُسمع صوت قدميها ، هى الآن بين الدهليز المعتمم للبيت المجاور والسور الأسود ، خلف السور شخص ملتف ببطانية ، بدا الشخص قريبا يمكن لمسه ، لكنه ما لبث أن صعد واختفى عند الطابق التالى .. مثلما اختفى عن بصرها كل شيء .

ـ إذن فقد هبطت !

أمام باب المخبأ لاحت خيالات .. وتوهجت سجائر مشتعلة ، شعرت جيزى بأن هناك كثيرين واقفين لصق الجدار ، نادت :

ـ كالمان ؟!

قد يكون هنا معهم ! بحثت عن وجه تعرفه .. شخص يمكن أن تتحدث إليه ، ..

دخلت إلى المخبأ جلست على الطرف الداخلى لأريكة هناك ، هناك شخص يجلس أمامها .. وآخر خلفها .. كأن الجميع مسافرون إلى مكان بعيد !! أشباح ساكنة فوق الأرائك .. جاءها صوت من ناحية الحائط القريب .

ـ ألم يَعُدْ زوجك بعد ؟

ـ إنه على حق ، منذ أيام قال لى إنه دائم التجول فى المدينة ، وإن أصابع قدميه تؤلمه .

ـ أصابع قدميه ؟

ـ نعم ، بسبب التراب .. تراب الموتى

ابتسمت جيزى وقالت

ـ هل قال هذا ؟ من تراب الموتى ؟

وإذا بكالمان يظهر أمامها .. يتجول بلا حذاء .. قدماه غارقتان فقط فى جوربيها الطويلين ، جلس أمامها على السجادة ، راح يطقطق أصابع قدميه ، صامتا يفكر ، ليست هذه عادته ، انتظر ، ترامى إليها صوت ما .

ـ لقد أراد أن يرسم ابنتى الصغيرة

سقط شيء أمام البيت ، إهتز المخبأ ، نهضت بجانب جيزى إمرأة بدنية .. كأنها مظلة ضخمة مفتوحة

ـ ماذا لو أن واحدا منهم دخل إلى هنا ؟

انزلق حامل المصباح على الحائط ، تزايد عرض جناحيه كلما اقترب من الارض ، تدحرج ضوء أزرق قاتم فوق رأس جيزى .. كأن الضوء ينبعث من الحائط ، نهضت أجسام غير واضحة الأشكال وبدأت تندفع فى الظلمة صوب الباب

ـ انتهى كل شيء .

من الخارج جاء صوت الدبابات .. تزحف زحفها الخشن وهى تتراجع ببطء إلى الوراء .

ـ لقد فعلوا مافيه الكفاية

نفد صبر جيزى ، متى ينتهى كل هذا ؟ ومنذ متى بدأ ؟! ثلاثة أيام ؟ أم ثلاثة أسابيع !!

لابد أن كالمان الآن فى الشقة ، هى متأكدة أنه الآن فى الحجرة ، وضع ما يحمله من لفافات على الأرض ، هو دائما يحضر لفافات بها أشياء ما ، ربما قد خلع الآن حذاءه وراح يتجول بالجورب ، يشعل الموقد ، يسخن الطعام .

ـ أين أنت ذاهبة ؟

كانت جيزى قد بدأت تسير بين المقاعد نحو باب المخبأ ، بدت المسافة إلى هناك لا نهاية لها . . . ، وبينما كانت تصعد السلم أنهالت على جدار البيت ضربة هائلة صرت لها ضلف النوافذ ، تسمرت فى مكانها لحظات .

لقد عادوا

أطبق الصمت ، ووجدت جيزى نفسها فى شقتها ، خلعت ثوبها وهى تأتى بكل أنواع الحركات واللفتات ، فتشت عن شمعة فى درج منضدة المطبخ ، أشعلت الموقد .. وضعت فوقه إناء ، قطعت شريحة من الخبز ، سقط من شريحة الخبز موس حلاقة .

ـ ماذا يصنع موسى الحلاقة داخل الخبز ؟ ما الذى جعله يضعه فى الخبز دون كل الأماكن ؟

إن حلاقة الذقن عبء خرافى .. هكذا قال لها كالمان ، عندما قابلته لأول مرة كان له لحية حمراء ، لم أجرؤ على أن أقدمه إلى أبى وأمى بتلك اللحية

دلفت إلى الحجرة ، وأمام المرآة بللت شعرها ، كيف تبدو أولجى فى عيون الأخرين بشعرها المجعَّد !! قالت شعر جينا لولو تماما ، تقول أمها إن أولجى ترتدى « باروكة » مع أنها ما تزال دون الخامسة عشرة ، مثلما تفعل جينا لولو !! سأخذها إلى كارتشى Karcsi الحلاق ليصفف شعرها مثل شعرى ،وراحت تخلع ثيابها على مهل

ـ جيزى ؟

عند باب الحجرة ظهرت إمرأة بنية الشعر ، تطلعت إليها جيزى وظلت تخلع ملابسها ، المرأة البنية الشعر ترتدى ثوباً واسعا فوقه صديرى ، قالت وهى تمسح وجهها بكفها .

ـ لم أنظف الشقة منذ بدأوا هذا

لحظات صمت ثم سألت جيزى بنبرات خشنة .

ـ أين زوجك ؟

كانت جيزى قد وصلت إلى السرير ، انزلقت تحت الغطاء وراحت ترتجف ، أدخلت يديها أيضا تحت البطانية لتمسكا برسغيها، قالت بنية الشعر :

ــ هذا المكان ! هل تذكرين عندما لم يعد إلى البيت فى عيد الميلاد؟ هه؟ متى كان ذلك ؟

ــ لا أذكر

توقفت الرجفة ، لكنها ظلت قابضة على رسغيها

ياإلهى العزيز ! هل سمعت ؟ أولجى تريد أن تتركنا ، تقول إنها لا تستطيع البقاء فى البيت بينها الأخرون . .

هزت جيزى رأسها ، قالت بنية الشعر :

ــ إنها بعد ذلك ستجىء بالبنادق إلى البيت . . و . .

توقفت ناظرة إلى جيزى .

ــ علىَّ أن آخذ قرص الدواء الآن ، رأسى يوشك أن ينكسر ، ألا يصيبك الرعب ؟

قالت هذا وهى تغادر الحجرة دون أن تجيب جيزى على سؤالها جلست فى الفراش مقوسة الظهر ، ودت لو تصرخ بأعلى صوتها بأنها ترتعد رعبا من القذائف ، وبأن السيدة باردى Bardi وابنتها



أولجى تسببان لها الإزعاج

ازدادت حولها الظلمة ، توقفت القذائف ، لعلها توقفت قبل ذلك فى غفلة منها !! فى عيد الميلاد ذاك . . ذهب كالمان إلى جولا Gyala ليزور والديه ونسى أن يعود ، لم يهتم حتى بالكتابة إليها بأنه لن يعود ، عاودتها الرجفة مشحونة هذه المرة بالغضب ، لماذا فكر هذا الرجل إذن فى الزواج ؟ إنى لا أريد أن يعتمد على أحد . .؟! قال يوما ، لا يريد أن يعتمد عليه أحد ؟! وأنا أيضا لا أريد ذلك عندما . .

سمعت ضجيجا ينفجر فى الشارع ، هل يقرعون الباب ؟ وقع أقدام عنيفة ! أحذية تدق فوق البلاط . . هل يصعدون السلم جرياً ؟ أحاط الضجيج بالحجرة ، ما الحكاية هل هذا صوت أولجى ؟ فتح الباب بقسوة ، حاولت أن تقفز من الفراش لكنها عجزت عن الحركة ، ظلت راقدة كمن أصابها شلل ، تحدق بعينين حمراوين وحنجرة جافة ، إندفعوا إلى الحجرة ، انطلق ضوء بطارية كاشف عن وجه أولجى ، على كتفها بندقية كأن ماسورتها تلامس الأرض ، لمع فى ضوء البطارية وجه مسود بدخان البارود .

ــ ارفعى يديك واتجهى إلى النافذة

هى الآن محاطة بهم من كل جانب ، فتحوا ضلفتى النافذة بعنف ، أطلوا منها متهامسين ، نظر أحدهم إلى الوراء

ــ لا ، إنها لن تفعل

ثبت المتكلم بصره على عينى جيزى وقال :

هل أنت مريضة ياآنسة ؟!

حدقت جيزى فى البندقية ، هناك شخص يرتدى قبعة كشافة ويحمل مدفعا آلياً ، ماذا يفعل هنا محصل الاوتوبيس ؟ غمغمت بشىء ما لكنهم كانوا قد اندفعوا خارجين كالعاصفة

ــ جيزى ؟

هتفت جيزى بصوت متحشرج :

ــ أولجى !!

أصدر السرير صريرا ، وخشخشت الأغطية مع انزلاق جيزى انزلاقا قططيا متزايدا تحتها . ثم انزلاق أولجى إلى جوارها

ــ جيزى ؟ هل رأيته ؟ الشخص الذى كان قائدهم . . أليس وسيما ؟

جسد أولجى يبعث حرارة كأنه موقد مشتعل .

ــ لقد رأيته من قبل فى مكان ما

ساد الصمت لحظات ثم همست أولجى :

ــ قال أحدهم إنهم لا يستطيعون أن يبدأوا بالهجوم . . لأن الآخرين عند ذلك سيكسحونهم . . أنت تعرفين أنهم لا يملكون نوعا ممتازا من البنادق

هتف صوت من الخارج

ــ أولجى ؟ أولجى !!

اقترب ضوء مرتعش ، كانت السيدة باردى قادمة نحو السرير بشمعة فى يديها .

أولجى ؟ هل أنت التى أرشدتهم إلى هنا ؟

نهضت أولجى جالسة فى الفراش ، حدجت أمها بنظرة غاضبة وقالت :

ــ ماما ؟ أنت مجنونة .

ارتعشت الشمعة

ــ سيضربك أبوك حتى يبطط جسدك

قالت أولجى بإشارة استخفاف من يدها

ــ استمرى . . أكملى . . إنه لا يجرؤ على إخراج أنفه من المخبأ .

لكنها سحبت جسدها من الفراش وتبعت الشمعة الخارجة وابتعد الضوء فى الظلام حتى اختفى

غاصت جيزى فى الفراش والظلمة السحيقة ، هل ما أسمعه صوت طلقات ؟ أم أن الطلقات داخل رأسى ؟!

وجاء الصباح . .

استيقظت شاعرة بالمرض ، هناك على الحائط خطان مائلان بلون آخر ، نهضت مندهشة لكن نصف جسدها ظل ملتصقا بالفراش ، صرت أخشاب النافذة صوت إطلاق الرصاص يتعالى ، الآن عرفت أن إطلاق الرصاص كان مستمرا طوال الليل . . وسيستمر طوال النهار .

ــ ما تزالين وحدك ياعزيزتى ؟!

إمرأة بيضاء الشعر نحيلة الوجه تقف بجوار الفراش . من أين جاءت هذه المرأة ؟! ربما كانت هنا منذ وقت طويل دون أن أرى !! ولكن . . لماذا تنحنى علىَّ مادة يدها للسلام ؟ ترى . هل ستدور بعد ذلك راقصة فى الغرفة ؟

اقتربت منها العجوز اكثر وقالت .

ــ أنا أعرف زوجك ، إنه رجل مهذب . . لكنه . . لكن الآخرين هنا يتكلمون عن كل شىء

ــ أى نوع من الأشياء ؟

ــ أوه ! لا تهتمى ! لا تشغلى نفسك

وصمتت لحظات ثم استطردت

ــ يقولون . . إنه ربما يكون قد غادر البلاد

قفزت جيزى من الفراش ، ابتعدت العجوز قليلا . . كأنها خشيت أن تقذفها جيزى بالحذاء ، لكنها عادت تقترب ببطء

ــ بالتأكيد هو لا يمكن أن يذهب بدونك ، كيف يستطيع أن يترك إمرأة شابة حلوة مثلك ويذهب !!



اتجهت جيزى نحو الحمام فتبعتها العجوز

ــ صحيح ان الزوجين الشابين الظريفين اللذين يسكنان الطابق الخامس قد ذهبا ، لكنهما ذهبا معا

بدأ الماء يتدفق فى الحوض

ــ كم كنت أصغر سناً لما بقيت هنا أبداً ، ما رأيك فى الذين ما يزالون يضيئون مصابيح الكهرباء ؟ . . إن زوجك رجل ظريف ، صحيح أنه لم يقل لى « هاللو » ولا مرة على السلم . . لكنه لا يمكن أن يترك إمرأة شابة جميلة مثلك ويرحل ، وبالتأكيد لا . .

سوف أخرج إليها وأقذفها بحوض الغسيل ، سوف أفعل هذا ، واستمرت ألواح الأرضية تصدر قعقعات خبيثة .

خرجت من الحمام ملتفة بالبشكير تماما ، وظلت القعقعات الخشبية تملأ أذنيها .

إن رجال الحزب Partoses قد وضعوا أعينهم على شقتك ليجتاحوها . . خاصة وانك الآن تعيشين وحدك لكنك لن تبقى وحدك طويلا ، يجب ألا تبقى وحيدة ، ياإلهى العزيز !! إن الانسان يسمع عن أشياء كثيرة غريبة هذه الأيام !

سحبت جيزى البشكير عن وجهها ، كانت المرأة العجوز قد ذهبت ، وبينما كانت جيزى تعد الشاى فى المطبخ المطل على ردهة السلم رأت وجها خلف زجاج النافذة ، للحظات قليلة بعد ذلك ظل أصبع مقوس حائر يحوم خلف الزجاج .

أرخت جيزى جفنيها وراحت ترتشف الشاى . . وتدفىء وجهها ببخاره المتصاعد .

فجأة رأت كالمان واقفا فى شقة غريبة ، ، ينثر على أرضها بذور عباد الشمس ، مبتسما تلك الابتسامة الوردية التى تفضح رغباته .

ـ تعال أيها الولد العجوز ! لقد آن الأوان لنجتمع حول لقمتنا . . ثم نفرد أرجلنا معا .

يقترب رجل من كالمان ، كالمان يدور حول الرجل ، الدبابات تندفع فى الشوارع الجانبية . . البيوت تتحطم . . وكالمان ما يزال ينثر بذوره فى زهو

ـ تستطيع أن تفعل ما تشاء ، أنا لا يهمنى ما تفعل !

اتسعت ابتسامته الوردية البعيدة ، صرخت فى ابتسامته .

ـ أنا لا يهمنى ما يحدث لك ، سيجرجرونك على أرض الشارع ويجيئون بك إلى هنا . . إلى .

استلقى كالمان على السرير متبسما ابتسامته الفاضحة ، وقفت جيزى إلى جواره غاضبة تريد أن تصفعه على وجهه

ـ لماذا لا تقول شيئا ؟ لن تقول ؟ لا يهمك ما أريد ؟ هل تظن أننى كنت أريد الزواج بك ؟ لا يهمك ؟ هل تظننى أرغب الآن فى أن أنام معك ؟ هل تريد أن تأوى إلى جسد ؟ لا ، لست أنا هذا الجسد ، لقد تبخرت رغبتى كما تصاعد كل البخار من كوب الشاى .

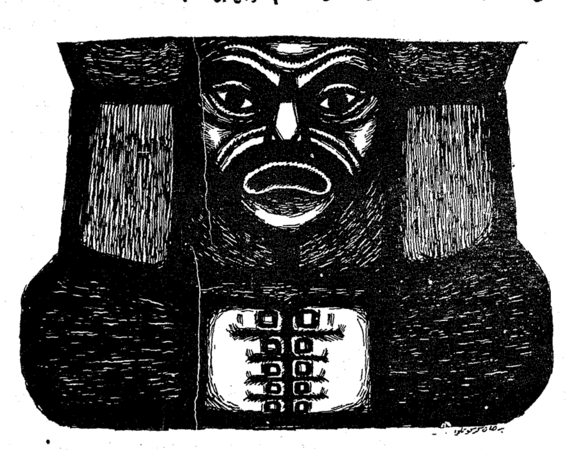
بهدوء . . ودون أن تدرى . . وجدت نفسها تهبط نحو المخبأ ، أوقفها على الدرج يلبس نظارة ، احتضن كتفها ومال بها نحو الحائط .

ـ سيدتى ؟ هل تعيريننى بدلة قديمة ؟

ـ بدلة قديمة ؟

ـ واحدة من بدل زوجك ، إذا كنت فى غنى عنها ، احدنا يحتاج إليها احتياجا شديدا .

تهاوت جيزى على السلم ، لكنها نهضت سريعا وراحت تسبق الرجل إلى شقتها .



وقفا معا أمام دولاب الملابس المفتوح ، هذه ملابس كالمان ، يبدو أن الرجل يريدها جميعا ، وقد يطلب أن يرتديها هنا أيضا ، جذبت بدلة وردية ، البدلة تسرع بالخروج من الدولاب كأنها تتعجل الطيران إلى مكان بعيد !

ـ أشكرك

وطوى الرجل البدلة بين يديه سريعا وخرج .

جيزى ما تزال واقفة أمام الدولاب تتمتم .. من يكون هذا الرجل ؟ هل هو الذى لجأ إلى شقة الدور الأرضى هذا الصيف ؟ لا يهم لقد أعطيته البدلة وانتهى الامر ، أغلق فمك تماما ياكالمان ! كان يمكننى أن أعطيه القميص أيضا إذا شئت !

اخترقت ردهة السلم مرة أخرى وهبطت إلى المخبأ ، لكنها ما لبثت أن عادت تصعد السلم بسرعة المصعد ، سمعت صوتا يناديها ، لم تلتفت ، كانت تعرف أنها أم أولجى ، ولكن لماذا هى هادئة هكذا ؟ لماذا لا تتكلم ؟

ـ يقولون إن أولجى هى التى جاءت بهم إلى هنا !

وبدأت يدها تتحرك على سور السلم ، حدقت جيزى فى اليد المتحركة .

ـ هؤلاء الأولاد .. أنت تعرفين .. الذين جاءوا إلى هنا منذ ليلتين .. الذين كانوا يحملون البنادق .. أنت رأيتهم ..

ودت جيزى لو تصرخ فيها « ابعدى يدك عن سور السلم » ، لكنها لم تقل إلا كلمة واحدة .

ـ هذيان !

ارتفعت اليد عن سور السلم .. وبرز منها أصبع كالمخلب ، بدأ المخلب يرتعش ارتعاشات غريبة

ـ نعم يا جيزى . هذيان ، لكنك تعرفين كم يتشابه الناس !

ولكن .. هل علىَّ أن أبعد أولجى ؟ أطردها من البيت ؟

ـ فى هذا الوقت .. ربما

اقتربت أم أولجى أكثر

ـ لقد ذهب ناماش Tanas

ـ ذلك الولد الطويل الممتلىء ؟

ـ ضربه أبوه لأنه وجده فى الشارع ، لكنه الآن ذهب

وتوقفت عن الكلام برهة ، ثم سألت بصوت خافت

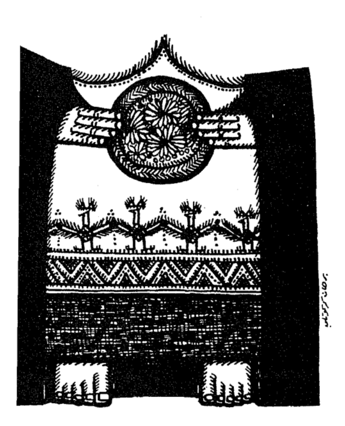
ـ جيزى ؟ ماذا يوشك أن يحدث ؟

ظل المطر ينهمر ... وابتعد الصوت

ـ كالمان ؟

صرَّ الباب .. ثم ساد الصمت إلا من صوت المطر

فى الخارج .. فى مكان ما من أحد الشوارع .. هناك جماعة من الناس مبتلون ، جماعة محدودة ترقد بجوار حائط ، وجوههم



منكفئة فى ماء المطر ، مستندين على أحجار الرصيف ، لكنهم ما يزالون يتبسمون ! طارت إحدى البسمات عبر الظلام صوب الردهة التى تشبعت بماء المطر ، خاطبت جيزى البسمة الطائرة .

ـ يمكنك أن تظلى حيث كنت ، لن أهتم بك مرة أخرى .

* * *

فى اليوم التالى خرجت تبحث عنه ، قبل أن تخرج كانت قد وقفت أمام المرآة ، أنزلت خصلة من الشعر على كلٍّ من خدَّيها .

ـ إن أحتاج إلى ضوء ساطع كضوء الشمس لأعدَّ ما حول أنفى من خطوط النمش !

ثم ارتدت معطفها وخرجت .

توقف المطر .. وانتهى الصياح ، قال أحدهم خارجا من البيت :

ـ يقولون إنهم يبيعون البطاطس عند ناصية الشارع

التفتت لتلقى نظرة أخيرة على البيت ، هناك علمان معلقان فوق البوابة .. العلم الوطنى .. وعلم آخر أسود متسخ ، العلمان يرفرفان فوق صار واحد ، ابتعدت وهى تهمهم همهمات ملتهبة بالغضب :

– هل كتب على أن أسير خلفه هكذا؟ أن أظل أقتفى أثره !!

توقفت ، كان هناك لحية بجوار الرصيف ، رأت الرجل العجوز مستلقيا .. تغطيه ورقة كبيرة داكنة .. وبجواره قسط اللبن ، لابد أنه جلس ليستريح ، ظهرت إشارات فى السماء ، راحت تهرول بجوار الحائط ، ثم ابطأت مارة بمنازل متوالية مهدمة .. كل منها يتساند على الآخر ، والأعلام ذات الألوان الثلاثة .. سوداء ، واجهات المتاجر مهشمة ... محترقة .. مظلمة .. الزهور فى الأفنية ولكن .. أين البيوت؟ الجدران منزاحة إلى الداخل .. الأسلاك الممزقة متناثرة فى الشارع .. أبواب حديدية ملتوية .. وغبار .. فى كل مكان غبار .

– هل هذا ما أردت إن تراه؟
لم يردّ كالمان

– هناك لهاث آدمى حار بين أكوام الحجارة ، رأتهما متلاحمين ..

رجلا ذا لحية وامرأة حول عنقها عقد قديم من اللؤلؤ . حدثت نفسها .. يوشكون أن يستدعونى فى أية لحظة ، تدحرجت إلى جوارها عربة من تلك التى تجرها الكلاب ، تجلس داخل العربة إمرأة .. عيناها العمياوان تحدقان فى الأمام ، جاء جندى يجرى خلف العربة .. عارى الرأس وبلا سلاح ، لهاث الجندى أضاع ملامحه ، وجنتاه تهتزان من شدة الجرى .. كأنه الجندى الوحيد الباقى من جيش منهزم هارب ..

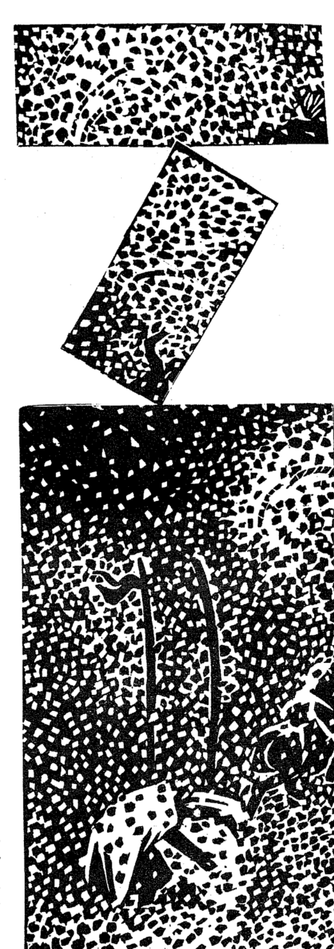
عند نهاية الشارع كانت هناك دبابة مطلية بلون أخضر قاتم .. موجهة مدفعها نحو الأمام ، ببطء وتثاقل بدأت الدبابة تتحرك خلف اتجاه المدفع .

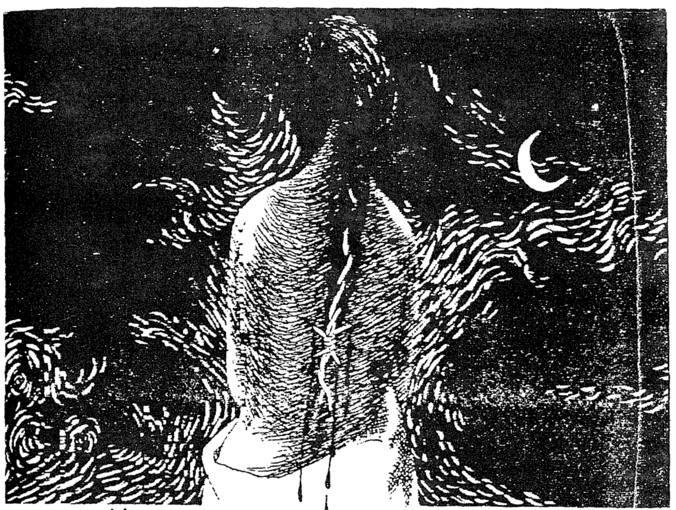
هرولت جيزى إلى شارع جانبى ، لم تعرف كم من الوقت ظلت تجرى .. لكنها فجأة .. وجدت نفسها مستندة على جدار .. أطرافها ترتعش رعبا وارهاقا .

أقسم بالله على أنى سوف أطلقك
أجابها كالمان مبتسما :
– أوه !! ياحمامتى الصغيرة !
– لا تقل إنى حمامتك الصغيرة .. لقد شبعت من حماماتك الصغيرة الغبية !

عند ناصية الشارع ترام أكلت أحشاءه النار .. منكفىء على جانبه مثل سكير ، هل يمكن أن يكون هذا الترام قد استخدم يوما كوسيلة انتقال؟! ماسورة ضوئه الخلفية تشبه مدخنة سفينة غارقة ، المشهد كله يبدو جزءا من ميدان عتيق .. انتهت على أرضه لتوها حرب مجنونة .. وهذا الشارع ..

– انظر هذا البيت الذى ضربوه بالقنابل ! والترام المحترق ! وهذه المرأة التى تجرى !





كانت جيزى حينذاك تجرى ، مرت ببيت ذى حديقة شريحة ضيقة من حديقة مكشوفة ، قبضت بيديها على سور الحديقة ، هناك بداخلها رابية يعلوها صليب خشبى ، استطاعت أن تقرأ الاسم المحفور على الصليب ، « يوسف بوكور » Josef Bokor ، خرج جوزيف من البيت الرابض تحت الرابية .. استلقى على أرض حديقته .. أما المستأجر فقد ذهب إلى باطن الأرض ، لم تستطيع جيزى أن تتحرك بعيدا عن سور الحديقة .

ـ سوف يكون قبرك ياكالمان بلا شاهد ولا صليب ، ولن تجد أحدا يضمك فى باطن الأرض .

بدأت تسير مرة أخرى ، حملت كفاها السور معها دون أن تدرى ، . وسايرتها الرابية أيضا إلى البيت التالى ، لكن الصليب أبى أن يرافقها ، الأسماء فقط كانت مختلفة على صلبان الميدان ، كان هناك ستة صلبان ، أحدها غارق تحت كومة من الأغصان ، وفوق صليب آخر خوذة بها عدة ثقوب ، أما بقية الصلبان فبلا أسماء

التفتت إلى الوراء قليلا .

ـ هل تظننى مهتمة بأنك هنا ؟ هل تظن هذا ؟

كان هناك شخص ما يتجول قريبا منها ، سمعت أصواتا

ـ أطلقوا الرصاص عليها عند الناصية ، نعم عند الناصية تماما

ـ يقولون كان معها بندقية ، دعنى أسألك : ماذا كانت تلك الفتاة الصغيرة تصنع بالبندقية فى الشارع ؟

تطلعت نحوهم لكنهم كانوا قد ذهبوا ، خطت إلى الأمام ذاهلة عن رؤية أى شىء .

توقفت أيضا عن تعنيف كالمان ، لم تعد تجد ما تقوله له ، وهو أيضا قد اختفى ، تلاشى .. مثل البيت الذى خرجت منه بعد أن امتلأ بالتراب المحترق .

ليس إلى يسارها الآن إلا المقابر .. متزاحمة على قطعة أرض هناك ، الصلبان طافية فوق المدينة والوجوه غاصت فى الأرض ، على مقعد صغير فى حديقة كان يجلس رجل وإلى جواره فتاة .. الفتاة تحمل فى يدها بندقية .. وتلوث شعرها الرمال والحصى ..

وتلك الابتسامة الوردية !!

ركعت جيزى إلى جوار شجرة عجوز .. وراحت تخط أصبعها على الأرض باستخفاف وتقرأ ما تكتب :

« إن وجهك قرص من الطين .. من الوحل .. بركة صنعها المطر .. هذا كل ما فى الأمر » .

وتكسر صوتها ، بقيت قليلا من الوقت راكعة .. ثم انحنى ظهرها أكثر ليساعدها على النهوض ، وما أن انتصبت واقفة .. حتى راحت تجرى عبر خرائب الميدان . ◆



المجلة الثقافية الأولى

أدب ● فكر ● فن

تصدر

منتصف كل شهر





شعر عبد الكريم الكرمى

(أبو سلمى)

عرض : قطب عبد العزيز بسيونى

● هذا عنوان رسالة الماجستير التى اعدها الباحث عبد المنعم عمر الفر وتقدم بها إلى كلية الآداب جامعة عين شمس وأشرف عليها أ. د رمضان عبد التواب والدكتور يحيى عبد الدايم وناقشها أ. د ابراهيم عبد الرحمن ونال صاحبها درجة الماجستير بتقدير ممتاز.

ما تزال الدراسات الجامعية والبحوث الأكاديمية تكشف لنا كل يوم نغمة جديدة فى سيمفونية العلم المتناغمة حول عبقرية من عبقريات الابداع الشعرى . وتقدم لنا شخصية فذة اسهمت فى إثراء الحركة الأدبية فى شعرنا المعاصر ، والباحث عندما يتناول شخصية بالبحث والتحليل فإنه يقصر جهده على محاولة كشف التمايز والخصائص الفنية لدى هذه الشخصية . ويعيش معها طيلة دراسته ليلتقط خيطا من خيوط الجدة فى ركن من أركان إبداعه ليقدمها إلى جمهور الدارسين وإذا كانت التجربة الشعرية فى جوهرها هى محاولة كشف لعالم النفس الانسانية فى يدق خلجاتها وتسجيل خواطرها الدفنية فى الأعماق فإن الشاعر يعكس لنا بهذا المفهوم تجربة شخصية ويصور فيها تجربة مرحلة شعرية متعددة الأجيال متنوعة الأحداث والمنعطفات . وتجربة الشاعر الفلسطينى — عبد الكريم الكرمى — الملقب بأبى سلمى — فضلا عن أنها تجربة معاناة وطنية فإنها معاناة انسانية . فشاعرنا ولد عام ١٩٠٩ م فى مدينة طو لكرم بفلسطين وسمى بالكرمى نسبة إلى هذه المدنية العريقة التى تقترب من الساحل الفلسطينى حيث تقع بين مدينتى نابلس وحيفا فوق ربوة عالية خضراء يكسوها جمال الطبيعة .

وأبو سلمى واحد من ثلاثة شعراء أرخو للقصيدة العربية فى فلسطين فى النصف الأول من القرن العشرين هم ابراهيم طوفان وعبد الرحيم محمودوعبد الكريم الكرمى . فشعره يوقفنا على طبيعة الصراع الانسانى فى تلك المرحلة من الناحية السياسية والتاريخية والاجتماعية والفنية فهى دراسة لمرحلة شعرية امتدت سبعين عاماً تطورت فيها القصيدة العربية فى فلسطين مع الأحداث الدامية والجراح النافذة والغربة الاليمة والحنين إلى مواقع الطفولة والصبا .

والباحث يمحور دراسته فى ثلاثة اتجاهات رئيسية . المحور الأول : يتحدث عن حياة الشاعر ومولده وبيئته وثقافته ورحيله عن وطنه وسيرته ونتاجه الشعرى . والمحور الثانى يقدم لنا دراسة موضوعية . لبعض القضايا التى توقف عندها الشاعر مثل قضايا التحرير والغربة والحنين وغزليات الشاعر ومواقفه من الموت ورثاء أبطال وشهداء التحرير . والمحور الثالث دار حول الدراسة الفنية وحول بناء القصيدة عند الشاعر والصورة الشعرية واسلوبه فى التعبير عن رؤيته الفنية والموضوعية والنزعة القصصية التى تميز بها من بين معاصريه والفن والالتزام فى تجربته .

● **الشاعر :**

يرجع أصل أسرته إلى عرب اليمن الذين جاءوا لفتح مصر مع عمر بن

العاص وعاشوا فى إقليم الشرقية مع مجموعة من القبائل العربية الأخرى فى قرية « شنبارة الطنينات » ،وما يزال أقرباء آل الكرمى يقيمون فيها . ثم نزح جـده على الكرمى إلى فلسطين وعاش فى طولكورم . وقد ولد أبو سلمى فى بيئة أدبية راقية سليلة للعلم والأدب والثقافة أسهمت فى تكوين شخصيته . فوالده هو الفقيه اللغوى سعيد الكرمى الذى تقلد مناصب أدبية وإدارية وفكرية متنوعة حيث درس فى الأزهر ونال شهادة العالمية وعين مفتشا للمعارف ثـم أصبح مندوباً لقضاء بنى صعب ومركزه طولكوم ثم عين عضواً للجمع العلمى العربى بدمشق ثم تولى قاضى القضاة فى عمان ورئيسا للجمع العلمى فيها حتى وفاته .

وإذا كان والده على هذا القدر من العلم والثقافة فإن ولده عاش ونشأ فى ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية متردية فى أواخر الحكم التركى وما رافقه من ظلم وتخلف . مما كان له أثر على شخصية شاعرنا . تلقى أبو سلمى دراسته الابتدائية فى طولكوم ثم رحل مع والده إلى دمشق ثم عمان والقدس وطولكريم حيث اكتسب من مجالس والده الأدبية خبرات علمية متنوعة . فيا ترك مجلسا أدبياً الا وشارك فيه رغم حداثة سنه .

ولقد كان أول عهده بالشعر عندما فاز مع اثنين من الشعراء كرمهم المجمع العلمى العربى بدمشق من بين مائتى طالب ثم توجه إلى القدس ليعمل معلماً للعربية فى مدارسها وليكمل دراسته الجامعية فيها . وفى تلك الفترة من حياته التقى بصديق صباه الشاعر ابراهيم طوقان وجلال زريق وقويت الصلة بينهم ليملئـوا الـصحـف الفلسطينية شعراً ونثراً وليعيشوا مرحلة شعرية غنية تبعث الحياة فى الشعر الفلسطينى الذى عانى من التقليد والتكرار الهابط حتى كاد يأكل نفسه .

كما انعطف الشاعران التوأمان — أبو سلمى — وطوقان- نحو تحرير صفحة أدبية أسبوعية فى إحدى صحف يافا بفلسطين قبل عام ١٩٤٨ . اختطا فيها منهجا قويما لتاكيد معانى الشعر الجديد وترسيخها فى الاذهان مما جذب انظار الناس إليهم وحرك كوامن نفوسهم فترة من الزمن ليست قصيرة . وفى هذه المرحلة ابو سلمى ينشر دراسات نقدية قيمة منها دراسة بعنوان « شعراؤنا فى الميزان » ، تناول فيها عدداً كبيراً من شعراء فلسطين بالدراسة والتحليل والنقد .

لقد استمد أبو سلمى ثقافته الشعرية من مصدرين اساسيين هما أسرته واطلاعه على كتب التراث العربى والاجنبى ثم احتكاكه بأدباء عصره وشعرائه خاصة فى مصر وبقية العالم العربى لقد تحدث أبو سلمى عن مصدر ثقافته الأول فقال « لا شك أن البيئة الفلاحية الخاصة بفلكورها وأشعارها وأزجالها وتراثها قد شكلت أول هذه المؤثرات الثقافية فى شعرى يضاف إلى ذلك جو الأسرة فوالدى كما تعلمون



شاعر وأديب كما أن أخى أحمد شاكر الكرمى ناقد معروف وحسن باحث مخضرم فى بطونه الكتب وأديب ذواق وهناك المدرسة والمعلمون الذين أدبونى بالعلم والمعارف » .

وكما قرأ وتعمق الشاعر فى الأدب العربى قديمه وحديثه فقد قرأ لكبار الشعراء الانجليز والفرنسين والروسيين ومن ثم فقد تجمعت لديه حصيلة ثقافية جيدة عن تلك الآداب وكما يقول عن نفسه : « كنت متتبعاً لنتاج ترجمات أخى — أحمد — أحرص على أخى بأمعان . حيث تنقلنى إلى عالم أدبى وإنسانى فسيح لا حدود فيه وإلى ثقافة رفيعة المستوى . ولكن اعجبتنى قصص الكاتب الفرنسى « فى دى ماباسان » لما فيها من واقعية اجتماعية واحساس بمشاكل الآخرين وكأن العالم كله وحدة واحدة فى الهم الانسانى والمعـاناة البشرية » .

ويأتى المحور الثانى من الرسالة :

بعنوان القضايا الموضوعية : تناول الباحث فيها القضايا التى توقف عندها الشاعر بالدراسة والتحليل ومنها . قضية التحرر والغربة والحنين والغزل . والمـوت والـرثـاء وأغانى الأطفـال واناشيدهم .

وتظل قضية التحرير بكل مضامينها الوطنية والقومية والعالمية من أكثر القضايا الانسانية التى تستحوذ على اهتمام الشاعر وتلح عليه بإصرار . وقد كان شاعرنا عبد الكريم الكرمى من طليعة الشعراء الشبان الذين كان لهم الفضل فى التوجه السياسى والاجتماعى فهاجم الاستعمار وطالب بالاعتماد على الشعب وحده فى تحقيق اهدافه وتقرير مصيره ، وأيد الحركات التحريرية قوميا وعالميا ودافع عن الحرية والديمقراطية وحارب بثبات النـزعات الـزائفـة والمشبوهة وسار مع شعبه من البداية مسجلاً خفقاته وتطلعاته معايشاً لأفراحه واتراحه فكان شعره التحررى بذلك طليعياً فى الشعر العربى صدقاًوالتزاما وتاريخاً لمرحلة بعينها . وفى الاربعينيات من تاريخ قضية فلسطين أخذ الانجليز



واليهود — كلون من ألوان الصراع على فلسطين يشيعون مفاهيم فكرية خاطئة ومضللة عن العرب فى الأوساط العالمية لتدنيس حضارتهم ، قيد حض الشاعر تلك المزاعم مؤكداً على عظمة حضارته من خلال مخاطبته لوطنه يقول :

فلسطين إنا بنينا الحضارة
فوق العصور كما تذكرين
ونحن الذين أنرنا الطريق
وكنا مشاعل حق ودين
وحرية الفكر نحن الذين
رفعنا لواها كما تعلمين
ونحن الذين حملنا الرسالة
لـلأولـين ولـلآخـرين

لقد كان أبو سلمى فى طليعة الشعراء الذين تنبأوا بما سيؤول اليه الوطن فاخذ ينشر قصائد الوطنية فى الصحف المصرية والوطنية قبل حلول نكبة ١٩٤٨ محذراً من سوء المصير الذى ينتظر شعبه . فمنذ أن وطأ الاستعمار البريطانى أرض فلسطين عام ١٩٢٠ وهو محرض كبير على الانجليز ويحلم بثورة قوية ضدهم واثقا من قدرات شعبه فى تحقيق النصر . وهذه الثقة من أكثر الظواهر الوطنية فى شعره قبل النكبة وبعدها حتى رحيله عن وطنه ومهما تعرض الشاعر لقسوة الظروف والتشرد والرحيل والمعاناة فإنه ظل ملتزماً بوطنه وشعبه وفيا لهما .

يقول الشاعر

إيه فلسطين المجاهدة اثبتى
فالظلم مرتعه يكون وبيلا
افاقك الحمر انتشت راياتها
قد أقسمت تظل ذلية
جبل المكبر لن تلين قناتنا
ما لم نحطم فوقك البستيلا

وهنا يربط الشاعر بين الزحف الجماهيرى الفرنسى على جبل الباستيل بفرنسا إبان ثورتها ، وبين الزحف الجماهيرى الاسلامى على جبل المبكر بفلسطين . وهذا الزحف هو ما ينتظره أبو سلمى ويتمناه فى شعبه ضد الانجليز أو ما نسميه بثورة الحلم التى يتصورها بقوله :

ها هم بنوك لووا أعنات الردى
وأتوك لا يرضون عنك بديلا

وفى صورة حية واقعية من ثلاثينيات هذا القرن يتوجه الشاعر إلى ملوك العرب يستحثهم على الكفاح والنضال منددا بما فعله الاستعمار فى شعبه وارتكبه من بشاعة فى حق شعبه يقول .

أيه ملوك العرب لا كنتم
ملوكـاً فى الـوجـود
هـل تشهـدون محاكم
التفتيش فى العصر الجديد
قوموا اسمعوا فى كل
ناحية يصبح دم الشهيد
قـوموا انـظروا القسام
يشرق نوره فوق الصرود
يوحى إلى الدنيا ومن فيها
بـأسرار الخـلود
قوموا انـظروا الأهلين
بين الوعد ضاعوا والوعيد
ما بين ملقى فى السجون
وبـين منفـى شريـد
أو بين أرملة تولـول
أو يـتيم أو فـقيـد
أو بـين مجهول يـرى
عصف المنون من النشيد
قوموا انظروا الوطن الذبيح
من الوريد إلى الوريد
تـتراحـم الأجيـال داميـة الخطى
فـوق الـلحـود

ولعلنا نلاحظ من تكرار فعل الأمر « قوموا » وما يجسده من ثورة وغضب وسخط عـلى ضد ملوك العـرب وما يصوره من خمول تجاه قضية مصيرية مقابل صورة نشيطة من الحركة الشعبية



من الأجيال التى توافدت على الاستشهاد .

● ولعل ظاهرة الغربة والحنين فى شعر أبى سلمى تطل علينا من خلال مرحلتين تفصل بينهما نكتة ١٩٤٨ . فالمرحلة الأولى التى عاشها قبل رحيله عن وطنه تمثل فى معظمها إحساساً ذاتيا لتلك المشاعر التى كان يعيشها ويعانيها اى إنسان آخر مع الزمن فى تغييره .

فتأتى غربته هنا غربة زمانية لا حيلة للأنسان فى مقاومتها سوى أن يتنسم حنينها كلما سار به الزمن بعيداً عن مواقفها أو اغتراب عما يتناغم مع مشاعره الخاصة نحوها فيذعن فى النهاية لوقوعيها .

والمرحلة الثانية تمثل غربة مكانية عاشها أبو سلمى مع شعبه بعد رحيله عن وطنه فتعبر عن واقع نفسى جماعى ربط فيها الشاعر احساسه الذاتى بالاحساس الجماعى فأقام نوعاً من التوازن النفسى الذى أوجد بدوره ظاهرة التفاؤل بعد النكبة فى شعره على عكس الفترة السابقة التى حفلت باليأس والقنوط والذهول الذى أصاب معظمهم فى الأرض المحتلة والذى أوقف نتاجهم الشعرى فترة من الوقت تحسسوا فيها أماكن وجودهم فى غربتهم .

● والشاعر يخاطب الحمام عن غربته ويخلع عليه إحساس ألم الغربة فيقول

ودع ظلالك ياحمام الوادى
ألوى الزمان بغصنك الميادى
من بعد سرحية وعذب نميزة
ثم فى الهجير وأنت طاو وصاد
أرسل نواحك ياحمام وقل لنا
هل فى الوادى حمام شاد
وأبك النسيم نديه أردانه
إن البكاء يهون عند بعاد
كان الرسول اليك إن غلب الهوى
يختال فوق ربى وفوق وهاد
حتى إذا وافى الديار ترقرقت
عبراته وروى حديث فؤادى



فالشعور الذى تعيشه الحمامة فى وادي الاغتراب يعيشه الشاعر فى أعماقه بعيداً عن دياره وحتى فى تلك المناسبات الدينية الكبرى للمسلمين وفى عيدهم يجد نفسه غريباً عنها . وتسانده أحاسيسه الخاصة التى تصدر عن واقعه المعاش لا يرى فيه ادنى انتساب لظواهر ذلك العيد من بهجة وفرح .

يلوح طيف العيد فى خاطرى
كأنه ذكرى هوى بدداً
فلا يرف القلب عند اللقا
ولا أغانى العيد منها شدا
ولا الليالى ضاحكات بالمنى
ولا الندامى يذكرون الصدى
ولا الأزهير وأنفاسها
تعطر الدر بين المواعدا
ولا النجوم الزهر ملتاعة
فى الأفق يهوى الفرقد والفرقدا

●

إن الشاعر ينفى تماماً مقومات الفرح فى مثل هذه المتاسبة لا لشىء الا احساس الداخلى بالغربة الحقيقية فى عصر هو غير عصره القديم الذى عهد فيه غبطة القلب ومسامرات الخلات وفتنة الطبيعة .

● **غزليات أبى سلمى :**

يشكل الغزل قسماً كبيراً من نتاج الشاعر ، فقد هتف قلبه بالحب فى سن مبكرة حيث خاطب فتاته فى مطلع أول قصيدة غزله قائلا

سلمى أنظرى نحوى فقلبى يخفق
لما يشير إلى طرفك أطرق

شاعر يخفق قلبه بهذا الغزل المبكر فى ظروف اجتماعية حرجة وأحداث سياسية دامية عاشها وطنه فهو شاعر صادق مع نفسه وعاطفته . لا يتصنع فى الغزل إحساساً ولا يتكلف فى الحب جهداً ، بل يجارى رحلة شعور عاطفية فطرت نفسه عليها منذ حداثة سنه فآمن بالحب ايماناً كلياً وخضع له خضوعاً مستعذباً انبثق عنه احساس عميق بمواطن الجمال الذى كان يتراوح عنده ما بين المرأة والطبيعة فى تداخل تام يبرز ذلك الجمال الذى خلق أبو سلمى مفتونا به خاشعاً له بأشكاله المتعددة فظل يتلوه كشعر مقدس طيلة حياته .

وفى هذه المقطوع الغزلية ما يؤكد على صدق عاطفته ومزج المرة بالطبيعة فى غزله يقول

تسائل كيف عرفت النسيب
ومن تعلمت شعر الغزل
تعلمته من شذا وجنتيك
إذا ما تفتح زهر الأمل
تعلمته من نسيم الربا
يهيم بشعرك أنى رحل
تعلمته من طيور المروج
وقد لبست لك أزهى الحلل
ومن أغنيات الغدير الى
وفيها تراءت دموع الجبل
ألم تعرفى بعد سر النسيب
ومن تعلمت قالت أجل

إن الشاعر يعرف مصادر الجمال ويتذوقه أيا كان موطنه ومن ثم يوضح ماهية غزله فى المرأة التى يراها لوحة فنية مكملة للوحات لطبيعية فاهتز لجمالها وغنى لها شعراً مؤثراً رقيقاً عذبا مما جعل ابراهيم عبد القادر المازنى يقول « وحياة أبى سلمى كلها فى دنيا الهوى وقل أن يطل منها ليرى ما فى غيرها وحسبه من دنياه أن تهتف باسمه شفتان مرتجفتان ترددان شعره أو تتغنيان به » .

أما مسار الغزل عند أبى سلمى فيأخذ اتجاهين فى معظمه .

الأول : غزل وجدانى عفيف يتمثل فيه ملامح الشعراء العذريين فى صدق عواطفهم وبث شكواهم وطريقة مخاطبتهم للحبيبة وخلع الصفات عليها وهذا اللون من الغزل ظهر فى شباب الشاعر قبل الرحيل عن الوطن .

والثانى : غزل وطنى يمتزج فيه بين حبه لفتاته وحبه لوطنه وأحيانا كثيرة يتخذ من فتاته رمزاً للتغزل فى وطنه وهذا ما وجدنا من شعره بعد النكبة ١٩٤٨ .

المحور الثالث : فى هذا الاتجاه يرصد الباحث عدة قضايا فنية يميز بها نتاج الشاعر بين جيله منها بناء القصيدة — الصورة الشعرية ، والأسلوب ، والنزعة القصصية وسوف نتناول بعضها ، فى هذا العرض .



الصورة الشعرية :

والصورة الشعرية التى عبر عنها أبو سلمى استمدت مقوماتها من مرحلتين متباينين . مرحلة ما قبل النكبة ومرحلة ما بعدها . فصورة قبل النكبة تقليدية مألوفة متنوزعة الاغراض تجسد جوانب مختلفة من حياة مجتمعة ومن حياته الخاصة لا سيما فى الغزل وفى قليل منها تعبر عن قضية وطنية . أما صورة بعد النكبة . فهى أكثر ما تشخص أو تنقل قضية شعبه المشرد .

فتصور مظاهر الحياة للاجئين خارج وطنهم من بؤس وحرمان وضياع وتشتت إلى ما هنالك من تصوير ظاهرى لحالة الفلسطيينن بعيداً عن ديارهم .

فمن صورة الشعرية التى تعبر عن مأساة فلسطين فى قصيدته (أرض فلسطين » . التى تجسد التيه والضياع والتشتت الذى عاشه المشودون بعيداً عن وطنهم قوله :—

رخفت ألثم أرضى وهى باكية
والقلب باك وراحت تنثنى القبل
وعدت أنشق من عطر التراب هوى
فى ظله التقت الأجداد والرسل

تلك صورة حسية لإنسان مشرد يهفو إلى وطنه فيدنو منه بروحه زاحفاً فى خشوع ليلتم أرضه ويرويها بدمعه فتبادله الأرض القبل والدموع فى نشوة مملوءة بالأسى والحنان .

وفى صورة شعرية عاطفية يجسد الشاعر عاطفته تجاه شعبه المزذ ويتلاحم فيها مع قضية وطنه السليب يقول .

أهلى على الدهر تدمينى جراحهم
فى حبهم يتساوى العذر والعدل
خيامهم فى مهب الريح معولة
ودورهم من وراء الدمع تبتهل
تقادفتهم دروب العمر دامية
وأنكرتهم ربوع الأهل والملل
فى كل أرض شظاياهم مشردة
وتحت كل سماء شعرهم ذلل
أطوف أحمل أنى سرت نكبتهم
كأننى طيف ثاد والحمى طلل

وأبو سلمى يكسو صوره بالأمل ويبعث فيها العزيمة والتفاءل والهمة ولهذا نراه فى خاتمة القصيدة يختلف عن بدايتها يقول :

يافتية الوطن المسلوب هل أمل

على جباهكم السمراء يكتمل
تبنون أمجاده والخلد رفرفها
كأنما هي بالآباد تتصل
إن الطريق إلى العلياء مظلمة
ولن نضل وفى ايديكم الشعل

ومما يز الصورة الشعرية خصوبة وذلك الرمز والموغل فى التجريد من منظور أو الألفاظ لا تقف عند دلالتها التجريدية وإنما توحى بمعان جديدة تكشف عن رؤ شعرية ستتره . فى القصيدة يتو ابو سلمى .

كل يوم تشرد ورحيل
أما أن للطائر الغريب النزول
لج فى عالم الفضاء جناحا
وهو فى قلبه الشقى محمول
فجناح على الصباح مدل
وجناح يغفو على الأصيل
ثم عاف الأزى وحام على السف
ح فقد شاقه حماه الجميل
خفقت كل ذرة فى فلسطين
متى يكون الوصول
فهوى يحطم الجناح على أرض
فلسطين والدماء الدليل

وهكذا نرى الصورة الشعرية عند ابى سلمى تستمد عناصرها من قضية شعبه المشرد وتعبر عن رؤية جماعية وطنية وترسم ملامح الشعور النفس والتمزق الوطنى التى تعيشه فلسطين .

● **الأسلوب**

وإذا كان الاسلوب فى معناه العام هو طريقة التعبير عن الخواطر والمشاعر بوسائل فنية خاصة قد تميز الشاعر عن غيره . فإن إنا أبا سلمى عبر عن قضية شعبه بأسلوب عربى فصيح واضح وبلغة سهلة لا تخرج عن اطار عصرها لأنها تعبر عن قضية وطنية ومعاناة جماعية تتطلب البساطة فى الوضوح . وهذا ما جعل شعره سلساً عذباً حتى عند ابناء وطنه . كما أن لغته تفيض نغماً رقيقاً يتهاهمس فى النفس ويشجى العاطفة ويحرك المشاعر والافكار ويطلق الخياله إلى حيث الأفاق العلوية .

ولأبى سلمى منهجه الخاص فى التعبير عن أغراضه الشعرية المتباينة . فهو يعطى لكل غرض ما يناسبه من الصورة واللغة والوسيلة ، فيشكل أسلوبه بتشكيل أغراضه وبذلك نراه فى الغزل غير السياسة وفى الرثاء غير الحنين . ففى الوقت الذى نشعر فيه باللطف والرقة والعذبة فى غزله ورثائة تشعر بالعنف والشدة والحماس فى وطنياته . كما أنه يداعب الصغار بلغة بسيطة تناسب مع قدراتهم العقلية ومكوناتهم المعرفية . إن أبا سلمى فى الوقت الذى هاجم فيه الملوك العرب قبل أكثر من ثلاثين عاماً مضت بهذه الأبيات فى عنفها وغضبها وأسلوبها الخطابى بقوله :

دكت عروش زتيوها
بالسلاسل والقيود
سحقاً لمن لا يعرفون
سوى التعلل بالوعود
إيه ملوك العرب لا
كنتم ملوكاً فى الوجود

يقول فوحجاً نار الثورة :

ياقائد الثورة سعر نارها
وزج فى قاع السعير المعتدى
واطلع على الأيام وانشر وهجاً
فيه سنى الجهاد والتمرد

هو يفيبر قال هذه الأبيات الرقيقة المناسبة التى تشعرنا كأننا فى متجمع جميل نمارس فيه الغرام والاحلام

ياحبيبى لا تختبىء فى ظلال الروض
خلف الغصون عند المساء
ها هو الزهر لا يمل من الهمس
كأنى به من الرقباء
فتطل الطيور من خلال الأوراق
حتى ترال رغم الخفاء
وحنا الياسمين فوق حبيبى
فتجلت عرائس الإغراء

وفى الوقت الذى يخاطب فيه الكبار بهذا الأسلوب قائلا :

ياأيها الشعب ركب الفجر منتظر
بعد السرى وعلى الأمال يشتمل
من يشترى وطناً أو يبتغى بدلا
وأين فى الكون أو فى الجنة البدل
هذى النداءات من أهلى مخصبة
الدخر يسمع والتاريخ يرتجل

نجده يخاطب الأطفال بأسلوب أخر والموضوع واحد .

هيا بنا — هيا نبا
هيا إلى الكفاح
تسير فى ركابها
مواكب الصباح
* * *
على طريق الشهدا
ترفرف البنود
نسمعها على المدى
انشودة الخلود ◆

١ ـ القسام : اشارة إلى ثورة القسامين فى فلسطين ضد الاستعمار الانجليزى

١ ـ جريدة فلسطين — ابراهيم عبد القادر المازنى

أصوات وتعليقات

عن ديوان «قلبى وأشواق الحصار»

«قلبى وأشواق الحصار» عنوان المجموعة الشعرية الأولى للشاعر عيد عيد صالح ، التى صدرت فى «إشراقات أدبية» (العدد ٦٨ — أول ابريل ١٩٩٠).

وعيد عيد صالح من شعراء مصر المجددين ، الذين ينتمون إبداعيا إلى حقبة الستينيات ، حيث نشر أولى تجاربه الإبداعية فى مجلة «الأدب» التى كان يحررها ويصدرها الشيخ أمين الخولى.

ومن الملاحظ على هذه المجموعة الشعرية ، أنها تبتعد عن الغنائية بقدر ما تقترب من الدرامية ، وتتعدد الأصوات ، فلا نجد فيها إلا ثلاث قصائد غنائية : «طفلة العشق ، رائع شرياتك الذهبى ، لماذا الآن» ص ص ١٩ — ٣٠ . وقصيدة «حسناء» التى تقع فى منطقة وسطى بين التقليد والتجديد (ص ٣١ ، ٣٢).

وعناصر الديوان الدرامية تتمثل فى :

١ — استخدام القص :

ويمكن التمثيل لذلك بقصائد : «زمن الدناصير الكبار» ص ٣٣، ٣٤ ، و «حصار» ص ٤٥ — ٤٨ ، و «من أراخيل الكلام» ص ٩٥ — ٥٩ ، و «ثلاثية» ص ٧٣ — ٧٥ ، و «قبرة وغزال» ص ٧٧ — ٧٨ ، و «ليلة» ص ٨٠ — ٨١ . و «قصائد قصيرة» ٨٣ — ٨٨ . والمقطع (رقم ١) من «قصائد قصيرة» يمثل قصة قصيرة مكثفة هذا نصها :

حين مالت
تقبل وجه البراءة
تعطيه ثدى الحليب
تسافر خلف الغيوب
تراه فتاها الجميلا
كان صوت انفجار يدوى
.....
وكان الصغير قتيلا
كنت أجمع ما قد تبقى
برأسى
وكان المساء ثقيلا
كنت أنقل خطوى
وكان الطريق طويلا
راودتنى فكرة الإنتحار
ولكننى
كنت عبد الحياة الذليلا

(ص ٨٣، ٨٤)

فهى قصة فيها الحدث المروع ، وفيها المونولوج الداخلى الذى يكشف عن مفارقة ، هى أساس الصراع وبذرة الدراما (وجه الحليب ، وجه البراءة ، ثدى الحليب ، فتاها الجميلا) فى جانب (وصوت انفجار يدوى ، الصغير قتيلا ، أجمع ما قد تبقى) فى جانب آخر . ثم هناك المقابلة فى النهاية بين (الرغبة فى الانتحار) و (عبودية الحياة).

استخدام الحوار :

ويتضح ذلك فى قصيدتى «الموت لكل الشعراء» ص ٣٩ — ٥٣ و «بردية» ص ٦١ — ٦٤ . وفى القصيدة الثانية يدور الحوار بين الضابط والمتهم.

قال الضابط : أنت المتهم الأول
قلت : تعاليت
تبعثرت بسجن «الواحات» (ص ٦٢).

ويلتقى وصديقه فى السجن ، ويتذكران زمالتهما فى الجيش الثانى ، وأحلام الزمن الضائع .

— معجزة أن ألقاك
— العالم أضيق من فوهة مدفعك
سريع الطلقات
— من ألقاك بهذا اليم وكنت وديعاً مرموقا
— ثرثرة الوقت الضائع عن حرب الطبقات
معسكر تدريب شبيبتا
حلقات الدرس
الموت المجانى لأطفال القرية

(ص ٦٣)

٣ — استدعاء الآخر :

الآخر موجود بشكل حميم فى هذه المجموعة ، فهو الحبيبة ، وهو الوطن ، وهو الجندى ، وهو النادل ، وهو «حنظلة» ، وهو طفل «الانتفاضة» . فى فلسطين .

والخروج من الذات ، لا يعنى مخاطبة الآخر فحسب ، وإنما يعنى أن القصيدة تمنح درامية ، ومزجا بين متنافرات يجعل من القصيدة لوحة تتفجر بالحياة كهذا المقطع من «ليلية» :

وهذا الشارع المسكون بالأشباح
عين القطة الزرقاء
كلب بامتداد الضوء ، والأوجاع
حاشية ، من الفئران تجرى باتجاه القبو
مركبة تجر الخمر والعجلات
هل أمست
تعتش فى المدينة عن صباح يغسل الأحزان ؟

(ص ١٦، ١٧).

وتعنى أنه يستفيد من التراث : فإذة واعية تتمثل فى حلقة خلقا جديداً ، كما فى هذا المقطع الذى تأثر فيه بقصة سيدنا يوسف فى القرآن الكريم :

وهل سيداتى اللواتى
توغلت فى أمسياتى
يقطعن أيدى العشاء المثير
يكبلننى فى الجحيم
فألبث فى السجن
حتى مسائى الأخير

إن الشاعر يظل على مسافة من النص التراثى ، الذى يجعله فاعلاً فى نصه ، كاشفاً عن معاناته هو ، منطلقا من تجربته دائراً فى مجالها ، متبعداً عن التكرار والقبولية .

د. حسين على محمد

« ثرثرات حول أطباق فارغة »

١

منذ ولادتى أشعر به خلفى ، يتبعنى أينما ذهبت . عندما تميل الشمس ناحية المغيب أشعر بوجوب رحيلى . أناته الواهنة أسمعها . بيديه يحتضن بطنه بشدة . كنت أعلم أنه فى يوم قريب سيموت .. وعندها سأستريح حقاً ،

٢

لم تكن العيون محاجراً تسبح فيها مقل بللوريه . كانت غائرة إلى الداخل . عمقها المغلق أصابنى برعشة المجهول . الأنف صغير . كنا صغار . كان قلبها الصغير يسع أطفال القرية جميعاً . كما نستبق ونلعب . الشارب الكث يفاجئنا . ينهرها . يبصق علينا . كانت تبكى علينا ونبكى معها علينا . عند عودتى باكياً — تلتقى دموعى بدموع أمى وصفعات والدى . أوامر الشارب الكش قد سبقتنى إلى منزلنا .



٣

غبار السيارة الفاخرة يخرج لى لسانه . يبتسم الرجل الثمين داخلها ويومىء برأسه . أقابله بإبتسامة ميتة . النهود العارية جواره ملامح مشوهة الكرش الثمين أمامه يحتاج إلى توابع كى يستقل . سيجار غليظ يتوسط فمه فى غرور . رائحة العطور المستوردة تفسد على نقاء الهواء . أشعر بغثيان أبصق على الأرض التى هى سماء .. أواصل طريقى ..

٤

كنت أسرد عليها قصص وحكايات الغول . يقال أنه يسكن الخرابات القديمة . يعشش الجيوب الفارغة . يكون الموت . أحدثها عن أبطال الثورة . كانت تنصت إلى وتقول ان أبيها يكرههم ويلعنهم ، أسترق النظر لحذائها المزركش .

حين تلتقى عيونى بعيونها أشعر بالخواء . قبلتها— فطرد أبى من عمله .. ولطمت أمى الخدود ..

٥

حافى القدمين . ملابسه مهلهلة . شعره مغبر . لا تخلو ملامحه من البراءة . ينادى على سلعته بصوت واهن . مددت يدى إليه بالقروش . ناولنى الجريدة . فى الصفحة الأولى . اعترضنى هو . يرتدى حذاء لا أراه . ملابسه صارخة الألوان . رباط العنق يسخر من الجميع . نظرت خلفى . ابتسمت . واصلت طريقى ..

٦

كانت رائحتى نتنه . كانت رائحتنا نتبه . هى — كانت رائحتها راحة الجنة حسب قول أمى . كنت أصلى كثيراً من أجل الجنه . أصوم كثيراً من أجل الجنة أو.... حين يطول إنتظارى . أمل أذهب إلى شيخ القرية . يربت على كتفى أن إصبر . أعود أصلى كثيراً . أصوم كثيراً . ومازالت رائحتى نتنه .

عادل زكريا توفيق

مرثية شعبان الضياحي

« شعبان مات »
وتساءلت قطط المدينة : كيف مات ؟
عصفور بلدتنا المنكس قال لى :
شعبات قد قطع الجريد ، ومزق النخلات قد . .
فى كل يوم كان شعبان الفقير يقطع النخل البرىء . .
فى المرة الأولى تبسمت النخيلات التى
شعبان يطعم طفله وحفيده شوك النخيل
اضرب بفأسك . . سوف تهوى من بعيد . .
شعبان لف الحبل فوق النخلة « الكبرى
وقال :
« هات المدد » !
من قبل أن يرقى ترشف شايه
ولربما ارتشف الموات
لكن نخلته ستعلن أنها رفضت مؤامرة الفئوس .
شعبان يصعد
وهو يحكى عن أبى زيد وعنترة وعن قطب الصعيد
شعبان يضرب ،
آه . . يضرب . .
والصغار تجمعوا فلربما سقط « الرطب »
نهم كشعبان يجوعون الشهور ،
تلفت الأطفال عمن كان يسقط
شعبان ألقاه النخيل « سباطة »
وتصايح الأطفال فى ضحك الصغار
« شعبان يسقط »
قهقة النخل الذى حف « العويضات »
التى جاءت تهرول كى يروا
صوت اختصار البؤس فى ثأر القتيل . .
لفوا عباءة صمتهم ، ومضوا إلى بيت الرؤى كى يدفنوه . .
وأفرغوا من تربه الأوجاع ما ثقلت موازين القبور به . .
وعادوا يضحكون !

د. محمد أبو الفضل بدر

فصل أخير
إلى محمد الأسباط

كيمامةٍ بريةٍ
هربَ الخلاسى
وحطَّ على نخيلى
فجأةً . .
أمسكتُه بفسيلةٍ
منقاره ينفك ، يلقط
حنطةً سمراء من
عشب « الشفيع »
يعودُ يغرسُ شتله
بدم القبائل ،
يستحيل إلى وطن
أعطيته عنوان حارتنا ،
فصلى عند مدخلها
صلاة مودع ،
واندس فى أعطاف « زينب »
يتقى حرب الخليج ،
يكف عن داء الوطن
جربت فى عينيه
موسقة الطفولة ،
فانتمى للبحر ،
سودن خبزه ،
واشتق من صيرورة الورد
« تفاصيل » النبوءة ،
حين تفتحت عيناه
قاسمنى دماءَ الصبح
غادرنى ،
وعاد بلا وطن .

فتحى عامر



● من الأدب الفلسطينى المعاصر ●

بين عامى ١٩٧٧ و ١٩٩٠ أصدر الروائى والأديب الفلسطينى أحمد عمر شاهين سبع روايات ومجموعة قصصية واحدة بالإضافة إلى مترجماته ودراساته .

وفى الشهر الماضى صدرت مجموعته القصصية الثانية « إيماءات — تجربة قصصية » ، وتتضمن سبعاً وخمسين قصة ، يقع أقصرها فى أقل من صفحة واحدة وأطولها فيما يزيد على ست وثلاثين صفحة ومن قصص المجموعة :

الحمار

قلنا له : أبلغ عن سرقة حمارك .
قال : لكن الحمار لم يسرق .
كررنا عليه القول فأطاع
أخذنا الحمار للوادى . فى الصباح حملناه أسلحة وذخائر ، وأطلقناه ليعود للبيت وحده
نجحت الخطة وتابعناها .
وذات صباح ، حملته بالذخائر واريتها بالخضر . وقبل أن أطلقه نعق غراب عجوز يحوم حول أثلة هرمة فى دغل الاشجار القريب .

قال صاحبى : لا تطلق الحمار اليوم .
قلت : ظننت أن ما لدينا من علم يحمينا من الخرافة .
قال : لا أتشاءم ولكنه نذير بأن العدو فى الطريق ، فهذا الغراب لم ينعق مذ كنا هنا .
سخرت : وهل تعقل الغربان ؟
هززت منكبى ، وأطلقت الحمار .
لكنه وقع فى الأسر . وسارت دورية العدو خلفه حتى وصل للبيت .
هش له صاحب الدار وقال : حمارى عاد لى ، وأبرز بلاغ السرقة .
اعتقلوا الرجل ، وأطلقوا النار على الحمار .

يقول الشاعر فى أحدى قصائد الديوان :

مولاتى
لا تكترثى
. . . حزنى يكبر كل صباح
. . . حزنى زهرة عباد الشمس
. . . يستقبل وجهك كل صباح
وبغير صباح
يتساقط قلبى فوق الخدّ عقيقا
. . . تزداد ورود الخدّ بريقا
لكنى أبقى
. . . أفنى فى حبّك
ياMولاتى .

وقد رصدت حفيدته السيدة / رشيدة تيمور جائزة مالية باسمه فى مسابقة أجريت بين الشباب فى الإبداع المسرحى . وقد تقدم إلى هذه المسابقة ٢٩ متسابقا . فاز فيها الكاتب الشاب خالد الصاوى بالجائزة الأولى وقدرها ٣ آلاف جنيه مصرى عن مسرحيته التى تقدم بها ، وعنوانها « حفلة المجانين » .

● شاعر طبيب ●

صدر للشاعر محمد أحمد الغرباوى الحاصل على درجتى الماجستير والدكتوراه فى الجراحة ويعمل بكلية طب الزقازيق ديوانه الرابع « رائحة الأرض وعناق التوت » ، وذلك بعد نشر دواوينه الثلاثة السابقة : نقوش فوق صدر حبيبى ـ أحبك يا زهرة الياسمين ـ عندما يظمأ النهر .

البقاء لله

توفى أثناء إعداد هذا العدد الزميل المحرر مختار سيد أحمد عوضنا الله وأسرته الكريمة خيراً
أسرة التحرير

● موسوعة الفراعنة ●

باسكال فيرنوس ، وجان يويورت عالمان فرنسيان من علماء المصريات وضعا كتاباً عنوانه « الفراعنة » . وقد ترجمه إلى اللغة العربية د. محمد ماهر طه تحت عنوان « موسوعة الفراعنة : الأسماء — الأماكن — الموضوعات » ، ونشرته دار الفكر بمساعدة قسم الترجمة بالبعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون بالقاهرة . ويتضمن الكتاب تعريفات موجزة لحوالى ١٨٦ مادة فرعونية مرتبة ترتيباً ألفبائيا عربيا ومختارة من الفترة من ٢٩٥٠ — وحتى ٣٠ ق . م . كما يتضمن الكتاب بعض الصور والخرائط التوضيحية لمصر القديمة .

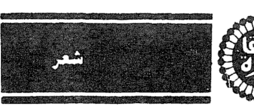
صدر حديثا

ـ يوسف ميخائيل أسعد . سيكولوجية الاعتقاد والفكر . نهضة مصر .
ـ سليم عرفات . الحصيدة (المكتبة الثقافية) . هيئة الكتاب .
ـ قسطنطين كفافى . قصائد (جمع وترجمة بشير السباعى) دار الياس .
ـ د. عزت شندى . عودة الطائر (شعر (. هيئة الكتاب .
ـ محمد جبريل . قلعة الجبل (رواية) . الهلال
ـ عماد غزالى . مكتوب على باب القصيدة (شعر) هيئة الكتاب
ـ محمد تيمور . الديوان وأشعار أخرى . دار ألف .
ـ د. عبد الغفار مكاوى . الحكماء السبعة . هيئة الكتاب .
ـ سيد عبد الخالق . الآخرون وأغنية لضحى . هيئة الكتاب .
ـ طلعت رضوان . مدينة طفولتى (قصص) هيئة الكتاب .
ـ محمد وحيد عمر . فرس فى برية الليل (شعر) هيئة الكتاب .
ـ جمال زكى . الضعيفة يأكلها القراد (قصص) هيئة الكتاب .
ـ فهرس الموسيقى والغناء . دار الكتب القومية (ج ١) هيئة الكتاب .
ـ د. محمد مجدى الجزيرى : التنوير والحضارة عند هيردر . دار الصافى ،
ـ د. محمد مجدى الجزيرى : فلسفة اللغة عند أرنست كاسيرد . دار الصافى .

● روايتان لزينب صادق ●

أعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب طبع روايتين للقصاصة المعروفة زينب صادق : « لا تسرق الأحلام » ، و « يوم بعد يوم » . ويمتد زمن الرواية الأولى عام ١٩٧٣ وينتهى أثناء حرب أكتوبر نفس العام . وتعالج أحداث هذه الرواية حيرة جيل المؤلفة الذى عاش سنوات حروب قصيرة أكلت حياته ، ودفعت بالكثيرين إلى السفر خارج الوطن هرباً من المشكلات المتفاقمة . وكذلك فعلت البطلة التى سافرت هى الأخرى إلى أوروبا فى منحة تدريبية ، وهناك أدركت معنى الانتماء إلى وطنها الذى هجرته مضطرة .

أما فى الرواية الأخرى « يوم بعد يوم » ، فإن المؤلفة تعبر عن قلق الفتاة المصرية الجديدة المثقفة التى تتميز بحساسية شديدة وتجاهد فى أن تعيش عصرها وسط تناقضات المجتمع الحادّة دون أن تمتهن كرامتها ◆





نداء الذاهل إلى من تغنيه المسائل

نشأت المصرى

قرأت فى مضابط السنين :
بلادكم زوارق المآثر القديمة
أعلامها عقيمة
وجرحها مهين
فكيف تفرحون .. كيف تطعمون
رأيت ماأراه :
الحزن فى ملاعب الأطفال
والحلم فى غياهب الأوحال
والبوم صافات بنا تختال ،
... تشرب من عيوننا الدماء والوفاء والجمال
تعيد فى آذاننا الموال
ونحن ضارب بالدف أو طبال
والأرض أنكرت هزالنا .. تنكرت لنا والبحر لم يجب عن السؤال
فالبحر لا يأبه بالزوارق الصغيرة
... يلفظها تلهيا أو دون قصد
وفى حريق الوعد
نبحث فى المنام عن بارجة للمجد
واليوم أمر
كل الثمار جمر
فكيف نسبك الأغلال ثم نمنح الأقفال للطغاه

* * *



قهقهة الشيطان زينتنا
بأفخر العطور ضمختنا
بأندر الحرير لفلفتنا
وبالهوى الرديء أطعمتنا
وبيننا وبين قاع كل شيء غمضة مفاجئه
فالقار فى عيوننا
والرجس فى قلوبنا
وهذه بحارنا . .
مباحة . . تلعننا

* * *

يا أيها النعسان فى مخادع الخديعة
خديعة كل المواثيق التى صاغتك
خديعة كل الطواغيت وما أعطتك
عد يافتى إليك
واكتب على زنديك :
الحارس الأمين عاد

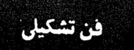
* * *

ياأيها الأحباب
رأيت حدوة الحصان فوق بابكم
أولى بها أقدامكم
لكركم وفركم
تبالنا . . تبالكم
غنيم الزوارق التى تراقصت للموت
غنيتم المواكب التى تدافعت بالجوع أو بالسوط
غنيتم الكنوز فى الخزائن
تبالنا . . تبالكم
ضعوا على عيونكم ثيابكم
أو فاخلعوا جلودكم

* * *

وأنت ياأيتها الزوارق التافهة المنمقة ،
تجمعى وفككى أوصالك المريضة
انصهرى وكونى
يارجة بحجم أمنياتنا المهيضة
يارجة رأيتها خضراء
لا تسألوا الأعداء
ولتسألوا نوحا أو فاسألوا الطوفان ◆







فى ذكرى ميلاده المئويه :

محمود مختار والحياة الثقافية المصرية

د . أحمد عبد الحليم عطيه

اولاً : مختار ووعى مصر الثقافى

ليست هذه الدراسة بحثا فى فن مختار أو المعايير الجماليه الخالصة التى نتعرف من خلالها على نتاج فناننا العظيم ، بقدر ما هى بحثاً فى عمل مختار ورسالته والدور الحضارى الذى قام به فى حياتنا الفنية والثقافية والوطنية . ان مختار الذى رفع بيده أخر ازميل هوى منذ الفى عام . من يد اخر فنان فرعونى لازال يرفع حتى الان قبضته ـ من خلال تمثاله ـ فى موقعه امام كوبرى الجامعة فى وجه الرياح العاتية التى تواجهه ، والغبار الذى يحجب الرؤية لقد انتقد الاديب الكبير محمد عبد القادر المازنى تمثال نهضه مصر ، ورد عليه مختار ، وكان المازنى يرى ان قاعدة التمثال كبيرة وضخمة بالنسبة لحجم التمثال وارى اليوم انا وجيلى وكل محبى مختار ونهضه مصر ، ان هذه القاعدة يجب ان ترتفع عاليه لتطغى على اعلى عمارة سكنية بالمنطقة حتى تبرز فن مختار الأصيل وتوضح بحق نهضة مصر .

ان فن مختار موضع بحث ودرس اساتذه الفن وتقييم نقاده ، اما مهمتى هنا فهى تناول فن مختار فى اطار الحياة الثقافية المصرية وارتباطه بجهود جيل النهضة من الادباء والكتاب والمثقفين المصريين محاولاً التاكيد على عدة قضايا مثل : العلاقة الوثيقة بين الفنان المصرى الذى ارتبط فى باريس بالوفد المصرى الذى يدافع عن القضية الوطنية والذى دعمه اعضاء الوفد وشجعوه على اتمام تمثاله واقامته بالقاهرة وكتبوا حين عودتهم عن النابغة ، والفنان الذى يحمل بلده فى قلبه النبيل العظيم ، واود ايضاً التأكيد ـ وتلك كانت مهمة ورسالة مختار ـ على الربط بين الفن كنشاط انسانى راقى وسائر نشاطات الإنسان وابداعاته الادبية والعلمية حتى استطيع ان ابرهن عن هدفى الاساسى من هذه الدراسة وهى ان مختار يمثل بحق ذروة الوعى المصرى ليس الفنى او الادبى فقط بل الوعى الوطنى الذى تمثل فى تجسيده لامانى افراد الامة فى تمثاله الذى كما يخبرنا مختار لم يصنعه فرد بل صنعته مصر كلها .

ويعرض ـ محمد حسن بك ـ فى تقديمه لكتاب مختار حياته وفنه ـ للفنان باعتباره رائد من رواد النهضة وقادتها ، وانه بطل من ابطال نهضتنا الحديثة[1] » ويبين ان هذا الوضع الفريد الذى يتقلده مختار من تاريخ النهضة الحديثة حقيق ان يرفعه الى مصاف الابطال والعباقرة مختار ليس اول من بدأ تقاليد النحت المصرى الحديث فحسب بل جمع فى اعماله مشاعر الشعب وامالـه وافراحه واحزانه فكانت الاعمال بذلك وعاء ورمزاً لها » ، لقد اتصل روح الفنان بتلك الافاق التى كانت تهيئها الحركة الوطنية للاحداث المستقبلة الجليلة فمضى مختار يقرأ فى الافق ايات النهضة ويستلهمها ويستجلى اسرارها فى وجوه ابناء الشعب الذين عاهدوا انفسهم على النضال حتى يتحقق المجد »[2]

والحقيقة ان مختار من خلال حياته القصيرة التى مرت كالشهاب يمثل لحظة هامه من لحظات تطور الوعى الفنى ، اوقل الوعى الوطنى فى مصر والذى يستعر فى هذه الحياة المجيدة القصيرة يجدها بالفعل لحظة مكثفة تصور بصدق مصر فى الفترة ما بين (١٨٩١ ـ ١٩٣٤) بل قبل وبعد هذه اللحظة ، انه لحظة نادرة لذا تبدو غريبة وقد لمح طه حسين ذلك حين كتب فى مجله الرسالة بعد وفاة مختار عن « المصرى الغريب فى مصر »[3] موضحاً ان مختار « كان مرآة صادقه كل الصدق لنفس مصر ، مصر القديمة ولنفس مصر الاسلامية ولنفس مصر هذه التى يكونها هذا الجيل ولامال مصر ومثلها العليا بعد ان يتقدم الزمان وتتقدم وترث اجيال ارض الوطن عن هذه الاجيال التى تضطرب فيه الآن . ويبدو ان اجيالنا الحالية التى يقصدها العميد عليها ان ترى صورة مصر فى اعمال مصر وترى مختار وعى مصر المكثف الشفاف . « الذى لم تفارقه روحه المصرية »[4] .

وتستطيع ذاكرتنا المهترئه ان تحيى وتبعث من جديد اذا فهمت عبارة طه حسين السابقة من ان مختار كان مرآة صادقة كل الصدق لنفس مصر الخالدة » فقد كان ميلاده ميلاداً للوعى المصرى الحديث واكب رواد النهضة العقاد وطه حسين ١٨٨٩ والمازنى ١٨٩٠ ويوسف كامل ١٨٩١ وسيد درويش ومحمد حسن وراغب عياد ١٩٨٢ ، كما ارتبطت حياته بالنهضة المصرية حيث ظهرت الصحف الوطنية والمدارس الحديثه وافتتحت مدرسة الفنون الجميلة فى ١٣ مايو ١٩٠٨ والتحق بها مختار فى نفس الفترة التى تم فيها افتتاح الجامعة المصرية الحرة والتحق بها طه حسين وجرجس زيدان ومى زيادة وزكى مبارك وغيرهم . حيث يتضح من هذا التاريخ تواكب الاهتمام بالفن مع الاهتمام بالعلم والادب .

وكما واكب ميلاد مختار ميلاد الوعى والنهضة فقد ارتبط بانطفاء هذا الشهاب (غياب مختار فى ٢٧ مارس ١٩٣٤) بالغاء دستور ١٩٢٣ وتعطيل الحياة النيابيه ومنع اقامة تمثال زعيم الوطنية سعد زغلول واستقاله لطفى السيد من منصب مدير الجامعه واقصاء طه حسين من عمادة كلية الاداب ، واستقالة السنهورى من كلية الحقوق والحكم على العقاد بالحبس للعيب فى الذات الملكية و فصل حافظ ابراهيم من دار الكتب ووفاته ووفاة احمد شوقى مع مرض حافظ الاخير ووفاته .

« لقد اقبل مختار فى لحظة كانت قلوبنا تخفق فيها بحماس متطلعه نحو المستقبل » كما كتب محمود سعيد فى مجلة افور Un Effort فقد كان مختار مصرياً وكان حريصاً على الاحتفاظ بمصريته .[٥] وعلينا ان نوضح ذلك بما حفظته الذاكرة الحديثة من حياة مختار التى ارتبطت بما يموج فى مصر من حركة تشمل كافه نواحى الحياة حيث اشرق الحلم الوطنى مع مصطفى كامل وازدهار المسرح بكتابات فرح انطون عن صلاح الدين ومملكه اور شليم وكتب جرجى زيدان . عن تاريخ الاسلام وامتلأ مسرح سلامه حجازى وعبد الله عكاشه باناشيد البطولة والتضحية وبدأ مختار محاولاته فى تلك التماثيل التى استلهم فيها ابطال التاريخ الاسلامى ؛ خولة بنت الازور ، وطارق بن زياد وزعماء الحركة الوطنية مصطفى كامل ومحمد فريد ، وشارك فعلياً فى الحركة الوطنية حيث كان يخطب فى جموع الطلاب فى مدرسته . واسقط حكمدار القاهرة الانجليزى من فوق حصانه على الارض[٦] لذا لم يكن غريباً ان يوحد مارك سبوننبرج بين حياة مختار وفنه ومصر حيث يرى ان « الخماسين » فى روحها صورة من صانعها ورمز لحياته العاصفة وهى تمثل شيئاً من مصر المعاصره بما تحمله من تعبير الانطلاق[٧]

واذا توقفنا عند حياته فى باريس نجد سمه هامه تميز مختار وجيله يعرضها علينا بدر الدين ابو غازى ناقد مختار ومؤرخ سيرته لقد اتجه مختار إلى باريس « حيث احتكت روحه الشرقية بمناهج الفكر الاوربى [مع افراد جيله] : طه حسين ومصطفى عبد الرازق وحسين هيكل ومحمود عزمى واحمد ضيف ومحمد صبرى . وانهم رغم تفتحهم على افاق جديده من البحث الا أن وعيهم ووجدانهم كان متجها لنهضه مصر ، لم يتجهوا ببحوثهم إلى ديكارت وهو جو وموسيه وانما التقوا فى الحى اللاتينى ليكتب طه حسين عن ابن خلدون وفلسفته الاجتماعية ويعد مصطفى عبد الرازق رسالة عن الامام الشافعى ويكتب هيكل قصة زينب ويمضى محمد صبرى عبر تاريخ مصر الحديثة ويدرس محمود عزمى حقوقها السياسية والدستورية »[٨] ويعد مختار تخطيطاته الاولى لتمثال نهضه مصر .

ان ارتباط مختار بزملائه الادباء والحقوقيين وباحثى التاريخ والاجتماع والفلسفة كان تعبيراً عن تيار عام يشمل الحياة المصرية فى تطلعها نحو المستقبل ، وقد وجد فيه زملائه المعبر عن هذه الامنيات والتطلعات يرحبون بعودته ويكتبون عن عمله الذى يحقق ويجسد الفكرة القومية فقد كتب مجد الدين حفنى ناصف عن تمثاله بالاخبار واعقبه د . حافظ عفيفى احد اعضاء الوفد المصرى بباريس ، واقترح امين الرافعى ان تدعو الاخبار للاكتتاب العام لاقامة التمثال وساند الفكره اعضاء الوفد المصرى ويصا واصف وواصف غالى ورحب الادباء والكتاب بالتمثال واقامته . وبدأ مختار دعوته التى يؤكد فيها ارتباط الفن بجمع نشاطات الإنسان وبكل حياة الشعب ، فالفن ليس منفصلاً عن الادب أو الفكر أو الثقافة وتلك مسألة ينبغى علينا توضيحها فالنهضة قضية عامة تشمل كل مظاهر حضارة المجتمع فاذا ترقى العقل الانسانى فإن هذا الرقى يتجلى فى شتى جوانب نشاطه وابداعه واذا تلاشى الاهتمام بالعقل والإنسان سرى الاضمحلال فى كل شىء

وقد كان مختار على وعى بهذه الحقيقه ، حقيقه ارتباط الفن ببقيه جوانب الحياة الثقافية والفكرية والادبية فقد كتب الى محمد حسين هيكل مبيناً ضرورة تكاتف القوى الوطنية للعناية بشئون الفكر والروح يقول : « يجب ان يتساند الكل فى احياء النهضة الثقافية للشعب ، ولا يخفى عليك اهمية الفن فى حية البشر »[٩] ويتأكد هذا الربط بين الفن وبقيه مجالات الابداع الإنسانى فى بقية تلك الرسالة التى يكملها بقوله : « الا ترى ان شعبنا لم يألف بعد شئون الروح والفكر ؟ فى أى مظهر تبدو المسرات الشعبية ؟ والى أى ثقافة تتعطش الطبقة الوسطى ؟ انها أشياء لايمكن تحديدها . لقد تدهور الفكر : ادب قليل ، ومسرح متواضع لا شك [يضيف مختار] ان انعدام الفن وعدم ظهور مدرسة روحية هى اساس مجافاة الشعب لكل ما يتصل بشؤون الفكر » . ويرى انه « قد يكون انتشار دراسة الفنون الجميلة بين جيلنا وفاء [وقاية] له من هذا الانحدار الفكرى ، وان من الضرورى اتخاذ اجراءات عمليه حاسمة لنشر الفنون وحمايتها وتشجيع الفنانين الوطنين والا فلن يرث عنهم اسلافهم غير شعلة خافتة »[١٠] .

ولم يتوقف لحظة عن هذه الدعوة وكتب إلى وزير المعارف بتاريخ ١٩٢٦/٦/١٦ موضحاً ان تدهور الفنون فى بلادنا انما يرجع إلى النقص الذى يشوب نظامنا التعليمى »[١١] ، وطالب بتعديل تسمية « وزارة المعارف العمومية » إلى وزارة المعارف والفنون الجميلة »[١٢] والح فى ضرورة انشاء مدرسة عليا للفنون الجميلة .

فالفن ؛ اهتمام مختار الاساس لا ينفصل الفنون والاداب التى لاتنفصل عن التعليم عن حياتنا كلها انه جزء فى كل عام فى وحدة اكبر واشمل هى مصر ونهضة مصر ورقى مصر ، ويدرك مختار ذلك تماماً حيث كتب

الفن كقوة قومية فى تقرير مهب ارسل به إلى وزارة المعارف يقول فيه : « الفن قوة قومية . . انه من المنابع الحية للثروة العامة والرخاء وليس الفن ترفا وانما هو ضرورة لكل شعب بقدر القوة المعنوية التى يبعثها فى الوطن ، اذ يضيف آثاراً جديدة إلى ما سبق أن وهبه له ماضيه المجيد »[13]

ويبدو احساس مختار بمصر اوضح ما يكون فى تمثال نهضه الفن الذى كثف فيه كل وعيه ووجدانه او بمعنى ادق الذى يتلاشى فيه وعيه ووجدانه بحيث اصبح هو الحقيقة او الفكرة التى تجمع امانى كل المصريين والذى نستطيع ان نفسرها من خلال مفهوم الفكرة الكلية أو المطلقة عند هيجل التى تحتوى داخلها على الكل وتعلو على الافراد. **وهذا ما شعر به مختار ومعاصريه بحيث يمكن القول « ان الوطنية المصرية التى عرف بها مختار هى التى دفعته للعمل ليلا ونهاراً لوضع تمثال نهضة مصر لكى يقدم لوطنه خدمتين كما كتب امين الرافعى :**

الاولى : إقناع العالم بإن مصر لا تزال تعنى بالفنون الجميلة وانها ساعية فى استعادة مجدها القديم فى هذه الوجهة .

الثانية : الإعلان عن القضية المصرية بطريقة تلفت الانظار اكثر من غيرها[14]

لقد كان مختار على وعى كامل وادراك تام لدوره وان هذا الدور المناط به وان عليه القيام به ليس فقط باعتباره الفنان المفرد بل باعتبار جزءاً من الامة ، ان الامة وليس الفرد هى التى جسدت نهضتها فى هذا العمل وبعد ان كان مختار يوقع رسائله بصاحب تمثال نهضة مصر نجده فى حديث مع جريدة البلاغ فى ١٨ يناير ١٩٢٧ يتناول ما يجب ان يعمله كل مصرى بمناسبة انجاز التمثال موضحاً انه تعبير عن الامة وعن مصر كلها يقول :

« ان الامة كلها اشتركت مع الحكومة فى تحقيق هذه الامنية . ولم يبق هناك فنان يدعى مختار اراد الناس ان يساعدوه ، بل تحولت المسألة إلى فكرة وطنية وإلى مساعدة الفن المصرى فتمثال نهضة مصر ليس ملكاً لاحد ، ولم يقم بصنعه فردا واحد بل هو ملك لمصر ومصر كلها صنعته وسترفعه على قاعدته »[15] وعلى مصر الان التى تعلى هذه القاعدة حتى تزيح كل مظاهر التشوية التى تحيط بنهضه مصر .

وحين رفع الستار عن تمثال نهضه مصر تجسد الوعى فى لحظه تصفها جريدة السياسة الاسبوعية فى ٢٦ مايو ١٩٢٨ بقوله : « هنالك لم يكن الناس ناس ، وانما كانوا ارواحاً تجتمع كلها فى روح واحد هو روح مصر الازلية الخالدة ولم تكن هذه الالوف من القلوب الاقليا واحد هو قلب مصر النابض فخراً بمجد الماضى وايمانه العظيم بعظمة المستقبل »[16]

لقد تلاشى مختار وفنى فى مصر وتجسد وخلد فى نهضة مصر وكتب من كتب يقول : « تمثال النهضة أم صفحة من الحجر قد صور الشعب فكره عليها ودون فيها احساسه بتاريخه ووصف بها ادراكه حياة المعانى السامية »[17]

واذا كنا عرضنا للاساس الذى يقوم عليه فن مختار هذا الاساس الذى ارتبط بالفكرة القومية والوطنية المصرية فان اعماله تعبر عن هذه الفكرة تعبيراً دقيقاً بحيث تقدم لنا هذه الاعمال خصائص فن مختار

ثانيا : الروح القومية عند مختار والروح المطلقة عند هيجل

ونستطيع بيان خصائص فن مختار كما يتضح فى اعماله المختلفة اعتماداً على فهمه لطبيعة النحت كما يظهر فى كتاباته واراء نقاد الفن فى اعماله وسيكون مدخلنا لذلك عرض موقف المازنى النقدى من اهم اعمال مختار وهو تمثال نهضة ، والذى يتضح من رد الفنان عليه طبيعة وخصائص فن النحت كما يفهمه مختار .

يرى المازنى فى نقده لتصميم التمثال ، ان ربضته تشيع فى النفس معنى الاستقرار وليس النهوض ، وان الذى عليه ابو الهول اقعاء لا نهوض . ويرى أنه اذا كان المراد الرمز إلى ان مصر تنهض فإن ابا الهول بمفرده ـ دون الفتاة ـ يرمز إلى ذلك ، وان قيام الفتاة الى جانبه تخليط ، وانه يمثل مصر القديمة ، وهى مصر الحديثة وليس هناك سوى مصر واحدة تاريخها متصل الحلقات .

ورد عليه مختار فى العدد التالى من نفس الجريدة « السياسة الاسبوعية » بمقالة توضح لنا جماليات التمثال وخصائص استطيقا مختار ، يستعرض فيها الفنان اراءه فى الفن مستعينا باقوال افلاطون وفولتير وهيجل وميكل انجلو الذى يؤكد على اهمية الكتلة فى فن النحت حيث لا يمكن الفصل بين ابو الهول والفتاه فهما تمثال واحد « وكى تكون تحفة نحتية جديرة بهذا الاسم يجب ان يقذف بها من شاهق وتظل عناصرها المكونة لها متماسكة لا ينفصل احداها عن الآخر ، ويجب ان تبقى بعد انحدارها كاملة خالصة أو تتحول إلى رماداً يذرى هباء » . ان الوضع الرسمى فى النحت هو وضع الجماعة الذى تتمثل فيه عبقرية النحات كاملة ، ويعطى امثلة لذلك بتمثال « رود » الذى يخلد النشيد الوطنى « المارسلييز » ، وتمثال اللاوؤكون وعن علاقه عنصرى التمثال يخبرنا أن ابا الهول رمز الماضى الفرعونى المجيد ورمز المستقبل القريب ينهض فى حين ان مصر ترفع عنها الستر الكثيف الذى كان يحجبها عن امم الارض خلال الآف السنين واصابعها التى وضعتها بخفه فوق ابى الهول انما تدل على تتابع الحلقات وارتباط الحاضر بالماضى وهذه الامه المصرية بحضارتها المجيدة المبعوثة[18] .

ويتضح من هذا الرد فهم مختار لطبيعة الفن وخصائص النحت والقيم التشكيلية والجمالية التى تكونه . والتى تتضح فى اعمال مختار وتظهر فى الخصائص الاتية ؛ مواصلة تقاليد النحت المصرى الفرعونى القديم حيث تتضح فى اعمال مختار التقاليد الدينية بما تشيعه من قداسة وجلال . مع تبلور اتجاه واقعى يقدم موضوعاته من الحياة المصرية المعاصرة يكسبها مختار شفافية ورشاقة . مع التاكيد على اهمية البناء والكتلة وهى الخاصية التى اكدها مختار فى رده على المازنى .

ويوضح « مارسيل يرتلوميه » خصائص نحت مختار حين عاد إلى مصر بعد دراسته فى فرنسا بقوله : « لقد بدأت التماثيل الفرعونية التى كان يعبرها دون اكتراث بجمالها تثير فى نفسه تطلعات جديدة ، لقد عاد إلى اصوله واكتشف منابع عبقريته الاصلية وارتباط الحلقات بين المستقبل الذى يتطلع اليه والماضى الذى اكتشفه .

لقد اخذ يحلم امامه الكتلة النحتية الضخمة التى اخرجها اسلافه ، واخذ يقدر جمال الخط الفرعونى وروعة الكتلة التى تخفى هذه التفاصيل التى يسقطها المثال الفرعونى من حسابه »[١٩] . وهذا ما اشار اليه اندرى سالمون بقوله « انه لا يعرف نحاتاً معاصراً عن اكثر من مختار بالعنصر البنائى ، وباحترام الكتلة لذاتها كمقوم فى فن النحت وفقا لما تمليه تقاليد هذا الفن العريق »[٢٠] ويؤكد ذلك مارك سبوتبرج المثال واستاذ تاريخ الفن ، الامريكى الذى يشيد بتمثال الخماسين ويعتبره اهم اعمال مختار ويربط بين التمثال وصانعه ومصر ، « فمن الممكن ان نقول ان الخماسين فى روحها هى صورة من صانعها ، هى رمز لحياته العصفة فى جرأة خطوطها هى صورة من صانعها ، هى رمز لحياته العاصفة فى جرأة خطوطها وصلابة تكوينها ، وفيها الحقيقة والتجريد والحركة والنظام ، وهى من ناحية اخرى تمثل شيئاً من مصر المعاصرة بما تحمله من تعبير الانطلاق »[٢١] .

والاهتمام بالكتلة عند مختار هو امتداد ومواصلة للفن الفرعونى العظيم الذى احياه فناننا وقد اشار غالبية النقاد المعاصرين إلى ميل مختار لفن بلاده ومصريته التى تظهر فى مواصلة لتقاليد هذا الفن رغم دراسته الاكاديمية ورغم تعمقه للفن الاغريقى واطلاعه على كل التيارات الحديثة اثناء دراسته بباريس . لقد ارتبط مختار ببلاده وسرت من خلال تاريخها وفنها فى كل كيانه فهو ابن مصر و « فتى مصر » خلد نهضتها وخلدته فمنذ طفولته وهو يضع الدمى والتماثيل للشخصيات الشعبية (الفلوكلورية) من طمى نيل بلاده فى قريته وحين انتقل إلى القاهرة والتحق بمدرسة الفنون اقام عدد من التماثيل لشخصيات من التاريخ الاسلامى ويضيف متحفه خلوداً للفلاحة المصرية وشيخ البلد وبائعة الجبن وبنت الشلال بالاضافة للتماثيل النصفية لعديد من رجال السياسة المصرية وفى مقدمة هذه الاعمال تمثالى سعد زغلول وتمثال مختار الخالد او قل تمثال مصر الحديثة « نهضة مصر » . وبالاضافة إلى هذه الاعمال نجد تماثيل :

ايزيس ، ورأس عروس النيل ولوحات النحت الغائر على قاعدة تمثال سعد بالقاهرة توضح بالاضافة لمثالى : كاتمة الاسرار والحزن أثر تقاليد النحت المصرى القديم عليه ومواصلته لها . ان مختار اثر ان يكون نحاتا مصرياً اصيلاً وتلك هى مغامرته النبيلة فقد اثبت ان الفنان يستطيع ان يحقق الاصالة والتناسق دون حاجة إلى اعتناق المذهب الاغريقى الرومانى لكنه ـ وتلك شهاد ماكسيمليان جوتييه ـ لم يقع ايضاً فى خطأ التقليد الحرفى لاساتذته الفراعنة والتزام طريقتهم فى التعبير » لقد صنع كما صنعوا لكنه لم يصنع فاصنعوا ، وبفضل مختار استقبل النحت المصرى عصراً جديداً من البطولة وهبت عليه ريح من الشباب والقوة يستمدها من المشاعر العامة التى يبرزها ويتغنى بها[٢٢] .

توصل مختار الى ان يعيد روح الفن المصرى العريقة مع احتفاظه باسلوب تعبيره الحديث « لقد كان من المتوقع ان ينساق مختار وراء اتجاهات الفن العالمى الذى كان يستمد الهاماته من مونبارناس ولكنه ظل يتطلع الى ثقافتنا ـ كما كتب جورج جبين G . C wy ويتمثلها وعاد إلى بلاده مرهف الحس مزوداً بكثير من التعاليم ولكنه لم يتخل عن مزاجه الشخصى ومميزات جنسه ، وظل وفيا لروح بلاده رغم حبه للثقافة الفرنسية »[٢٣] . وهذا ما اشار اليه كورين فرازير Carinne Fra Zier حين اوضح ان مختار لم ينس حكمه فى أن يعبر عن حياة شعبه بطريقته الخاصة حيث نمى اسلوبه المصرى المتميز . والواقع ان مختار قد وفق فى ان يخلق لنفسه فنا فريداً فى نوعه خليفاً بعبقريته فلم يسر على وتيرة تقليد اجداده الاقدمين اذان فنه عصرى محتو على كل عناصر الجدة والنشوء وهو فى الوقت نفسه شديد الشبه بالفن المصرى . لقد حقق مختار فى فنه واعماله هذا الشىء النادر ، الاسلوب الشخصى المتميز »[٢٤] .

واذا انتقل من اراء نقاد الفن المعاصرين لمختار إلى موقف علماء الجمال خاصة هيجل الذى افاض فى الحديث عن الفن المصرى القديم فى كتابه الاستطيقا l'Esth-etique فى اطار فهمه لتاريخ الفن الذى يحدد فى مراحل ثلاث هى : المرحلة الرمزية ثم الكلاسيكية والرومانسية . ويهمنا ما اورده من اراء فى الفن الرمزى l'Art Symolique . فالسمة المميزة الاولى للفن الرمزى تكون بحكم صفاتها التى يرتبط بها مدلول موسع اشارة إلى الالهى وتلميحا اليه »[٢٥] ، ويرى ان مصر فى الحقيقة هى مركز الفن الرمزى »[٢٦] وفيها ينبغى ان نبحث عن أكمل مثال لنمط التعبير الرمزى سواء من ناحية الشكل أو المضمون ، فمصر هى بلد الرموز . فهو يرى ان المصريين هم من بين سائر الشعوب التى تناولها بالدراسة هم « الشعب الفنان الاسمى موهبة » ، غير ان اعمالهم الفنية تبقى غامضة ، ذلك لان الروح لم يجد فيها بعد تجسده الحقيقى ولم يعرف بعد لغة الروح الواضحية الدقيقة ، والسمة المميزة لمصر هى هذه الحاجة غير الملباة التى تسعى الى اشباعها فى صمت والى توكيد ذاتها من خلال الفن »[٢٧] . ويتناول هيجل خصائص تصور المصريين الفنية فى فقرات تالية هى :

ـ افكار حول الموت وتمثل الموتى ، الاهرام .

ـ عبادات الحيوانات واقنعة الحيوانات .

ـ الرمزية الكاملة : ممنون ، ايزيس وازوريس ، ابو الهول . ويرى ان الاثار الفنية المصرية برمزيتها الغامضة ، الغاز بل هى اللغز الموضوعى ، ومن الممكن ان يرمز اليها هى نفسها بابى الهول الذى هو رمز الرمزية . ويفسر هيجل هذه الرمزية : بان الروح الإنسانى يريد الافلات من اسار القوة الوحشية الغاشمة ، دون ان يفلح فى الفوز بحريته كاملة وبحركيته التامة" وان هذا التطلع إلى الروحية الواعية التى تعقل ذاتها هو مايؤلف ماهية الرمزية »[٢٨] . ويتصف الفن الرمزى بالابهام والغموض ويعطينا الاحساس بالالهى والمطلق والجليل ، والذى نلمحه ايضا فى اعمال مختار . وتلك سمة هامة يؤكد عليها معظم نقاده

يشير جورج جراب فى تقديمه لمعرض مختار بباريس إلى أن تماثيله تجمع بين المظهر الدينى والسمة الإنسانية الواقعية التى عرف أجداده كيف يضفونها على تماثيلهم »[٢٩] . ويؤكد استرنمان لو على تلك الخاصية الهامة التى تميز اعمال مختار وهى « الجلال » بالاضافة للجمال ، هذا المعنى الذى يظهر فى كل اعماله « لقد جمع مختار واقعية فنانى جنسه واسلوبهم التقليدى معا ، ولكنه

احتفظ لتماثيله بالجلال ، وتماثيل فلاحاته اضفى عليها الفنان إحساس الايحاء بالمسير بحركه سحرية تجمع التناسق والرقة والجلال معا . . . . فهذه العروس الشابة متجهة (نحو الحبيب) فى ردائها البساطة الرائعة وفى حركتها مسحة من الجلال »[٣٠] . لقد ابرز مختار - فيما يرى استرفان لو - التعبير عن الجوهر واسقط التفاصيل . . ، وليس فى حركة التمثال ما ينقص من جلاله او يؤثر على تناسق خطوطه وتناغمها ، انه يجمع فيه التعبير الدينى والملاحظة الواقعية ومقدرة الاداء عند الفنان » . وهذا ما يؤكده لويس فوكسيل بإننا نلقى فى تماثيل مختار امتداد الفن المصرى باتجاهه الوضعى والدينى »[٣١] .

واذا كان هناك فى أعمال مختار مواصلة للفن المصرى وهو ما يتضح فى اعماله وفى تقييم نقاده فإننا ايضا بشهادتهم نلمح فيها تمايزاً عنهم فى تماثيله أسلوبه الحديث المتفرد والذى يتضح فى إضافة للجانب الواقعى من حياة المصريين البسطاء وتصويره لكثير من الشخصيات الشعبية التى نلتقى بها فى حياتنا الواقعية ومن هنا فهو فى فنه يعبر ليس فقط عن الالهى والجليل كما نجد فى تماثيل الفنان المصرى القديم بل ايضا يصور الانسانى والجميل الذى خلد به الفلاحة المصرية فى غالبية اعماله .

ثالثا : استطيقا مختار

ونستطيع ان نعرض لاراء مختار الجمالية كما قدمها وعرضها لنا فى مقاله بالاخبار اقرب إلى ان تكون دعوة إلى تقدير الفنون ومدخل إلى تذوقها وتقويمها ، وفيها يحاول فيها التعريف بالفن ونشر الوعى به ويناقش فيه : الحاجة إلى الفن ، ونشأته والتعرف العام بالفنون المختلفة وما هية الفن وقضايا : الفن والطبيعة ، الفن والاخلاق وغيرها من قضايا جمالية تعد صلب ابحاث الاستطيقا .

وهو يبين اختلاف النشاط الفنى عند الإنسان عن بقية امور حياته العملية الاخرى التى تتسم بالغرضية ، بينما يمتاز الفن بإنه منزه عن الغرض فهو يقدم لنا متعة استطيقية خالصة . « يختلف العمل الفنى اختلافاً كلياً عن كل ما ينتجه النشاط البشرى لسد حاجاته المعيشية ، ويمكن التعبير عن العمل الفنى فى شكله العام وشكله البسيط بأنه كل عمل يحدث شعوراً بالجمال لا تشوبه شائبة ويدخل فى النفس متعه او على الاقل انفعالاً مع خلوه من منفعة معيشية »[٣٢] . ويؤكد مختار على تجرد الفن من اية منفعة عملية فى قوله ان فائدة الفن ليست مباشرة مدللا على ذلك بإن القصور مثل اقل المنازل لا تخرج عن كونها تحمى من تقلبات الجو ، غير ان القصر يجمع بين المنفعة ومتعة الجمال اما التمثال (النحت) والصورة (الرسم والتصوير فلا نشعر تجاهها بفائدة ظاهرة بل كل قيمتها تنحصر فى قيمة الفن وهى وحدها التى ينظر اليها . فالفن عنده نشاط يمتاز بما فيه من حرية وتجرد عن المنفعة وليس القصد منه ارضاء حاجة وقتية عاجلة (منفعة) وانما هو يرمى إلى ايقاظ الشعور واحداث اثر قوى من الاعجاب وادخال اللذة على النفس وارضاء ما طبعت عليه من حب التطلع .

ويرجع سبب نشأة الفن الى تلك المتعة الاستطيقية الناتجة عن التذوق الجمالى يقول « ويستند الفن على الاعجاب وما يرتبط به من مختلف المشاعر » . ويرجع اصله الى سببين :

اولاً : الرغبة فى جلب الرضا وجعل تفاصيل الحياة جميلة جذابة .

ثانياً : الحاجة التى تشعر بها النفس من تكريم الموتى . والفن عند مختار ظاهرة اجتماعية نجدها فيما يصنعه الإنسان لاشباع لذة التذوق حتى لو كان تزيين ادوات يستعملها وهو هنا يذكرنا بجون ديوى J. Dewey (١٨٥٩ - ١٩٥٢) ورالف بارتون بيرى R. B. Perry (١٨٧٦ - ١٩٥٧) حين يقول : « من يصنع الة فإنما يصنعها ليستعملها ، اما اذا بدا له تزيينها وتحليتها فما ذلك الا ليرضى امثاله او ليحصل على اعجابهم .

ويتناول مسألة من اهم المسائل الفنية التى تشغل المتخصصون فى علم الجمال او الاستطيقا وهى تصنيف الفنون حيث يعرض لمسألة ترتيب الفنون باختلاف وجهة النظر اليها .

فيقدم لنا اولاً تصنيفاً قائماً على اساس الحواس وقابليتها لتذوق الفنون ، « حيث يمكن ترتيب الفنون بحسب ما يتأثر بها من الحواس ، ففنون الرسم تؤثر فى البصر والموسيقى والشعر فى السمع »[٣٣] وهو تصنيف وجهت اليه انتقادات عديدة ودار حوله كثير من النقاش مما نجده فى كتب علم الجمال المختلفة .

ويقدم لنا تصنيفاً ثانياً قائماً على التفرقة بين فنون الزمان والمكان وهو التمييز الذى جدده الناقد الاستطيقى الالمانى لسنج Lessing يقول مختار : « تظهر بعض الفنون فى الفضاء [المكان] كالعمارة والتصوير والنحت وبعضها يظهر بمرور الزمان وبتعاقب الانفعالات كالشعر وما يتبعه من فن الالقاء والموسيقى » ويضيف اليها نوعية ثالثة من الفنون تظهر فى الزمان والمكان مثل فن الرقص .

ويعرض لنا بعد ذلك تصنيفاً ثالثاً مستمداً من تصنيفات الفلاسفة الالمان اطلق عليه اسم « الترتيب التاريخى » وهو فى الحقيقة تصنيف للفنون يقوم على اساس فلسفى ويعتمد على ميتافيزيقا هيجل وشونبهور فى تقديم ترتيب تصاعدى للفنون حيث « تعتبر فن العمارة اول واقدم الفنون هو وفن الموسيقى ثم يجىء النحت [فن مختار] - الذى سبق التصوير فى كل بلاد العالم - ثم التصوير وذلك فى تدرج هرمى يأتى فى قمته الشعر الذى يعد قمة الفنون ، « فهناك اجماعاً على اعتبار الشعر كأنه ابو الفنون وسيدها »[٣٤] .

ويعرض مختار لتفسير الفن ويتناول - دون ان يذكر المصطلح - « نظرية المحاكاة » وهى ما اطلق عليه تقليد الطبيعة ، يقول : يقوم الفن على اساس واحد وهو محاولة تقليد الطبيعة فمنها يستمد الفنان كل اجزاء عمله وهى التى تسهل له الكلمات التى تتكون منها لغته ، ولو أنه من المحتم على كل رجل فنى ان يدرس الطبيعة بهيام وصبر وهو يرى - وفى هذا يتابع ارسطو - انه لايجوز قصر الفن على الطبيعة وحدها فما الطبيعة الا سبب من الأسباب . فارسطو لم يذهب فى تفسيره للمحاكاة الى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو او الطبيعة على نحوما هى عليه . بل للشاعر ان يستعمل الصور المتذكرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الاخيلة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها وفى هذا

يقول : «ينبغى أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق»(٣٥) وعلى ذلك فهناك كما يرى مختار عاملان اصليان فى كل الاعمال الفنية تصوير الحقيقة (الطبيعة = الواقع) وتصوير الخيال ولقد حاولوا فى ايامنا هذه ايجاد تعارض بينهما ، الا ان هذه المنازعات لم تصل إلى رأى حاسم .

ويتناول فى فقرة تالية عناصر العمل الفنى ، وذلك من وجهة نظره كفنان يمارس للعمل الفنى اكثر من كونه ناقدا او عالم جمال ، وهو يلاحظ ان فى كل عمل فنى عوامل ثلاثة اصلية هى التى يتجه اليها حكم الناقدين لذلك العمل وهى :

اولاً : الفن ، اى المادة والاساليب المتبعة ، وهى ما يطلق عالم الجمال المعاصر اتين سوريو « الوسائط المادية » المستخدمة فى العمل الفنى .

ثانياً : التعبير والتركيب ويبدو ان المقصود به عند مختار المحتوى

ثالثا : التنفيذ او الشكل ، اى الصورة فى العمل الفنى .

وهذه العناصر بدونها لا يتم عمل الفنان مهما كانت قدرته .

ويعرض أخيراً لقضية هامة واساسية تشغل نقاد الفن وعلماء الجمال منذ افلاطون وحتى وقتنا الحاضر . وهى العلاقة بين الفن والاخلاق ليبين لنا تمايز واستقلالية الفن الذى يختص بمجال محدد مستقل ، فللفن تأثير كبير فى الارواح لكن لا يجوز الخلط بين الجمال والخير ، ولا بين الفن والاخلاق لأن فى ذلك اضرار بالجميع ، ان لكل منها مبادىء خاصة به ، لكن الفن يمتاز بتنزهه عن الاغراض فهو لا يرمى بذاته إلى غرض اخلاقى وكل الذى يطالب به الفنى ان تسجو روحه فترفع معها ارواح الذين ينظرون إلى اعماله والفن يختلف ايضاً عن العلم . فالفن عمل ذاتى شخصى بحت اما العلم فلا ، ان علم الغابرين ملك شائع بين الحاضرين وبين كل من يحاول الوقوف على النتائج التى استخرجها الراسخون فى العلم اما الفن فلا قيمة له الا برجاله وعلى قدر اهله يكون الفن .

ويشير مختار فى هذه المقالة وغيرها إلى اجتماعية الفن . وان دور الفنان فى الحضارة - كما يخبرنا مختار - ليس مثالياً خالصاً ، إن دوره الاجتماعى عميق الاثر إذ ان الابداع الفنى مصدر ثراء للجميع(٣٦) وهو يرى انه لا حياة للفن الا فى وسط له ولو نصيب قليل من المدنية(٣٧) . فالفن لغة عامة تنطق به كل الشعوب . وهو يخاطب البسطاء مثلما يخاطب المتعمقين من اصحاب الثقافة الرفيعة ومن هنا يذكر لنا مختار - بما يشبه اقوال تولستوى فى كتابه « ما هو الفن ؟ » - ان الاثر الفنى مهما طال عمره ومهما نأى موطنه يناجى الارواح البسيطة مناجاته للارواح التى هذ بها العلم وصقلتها المدنية »(٣٨) .

◆

الهوامش والملاحظات .

١ - محمد حسن بك : مقدمة كتاب بدر الدين ابو غازى : مختار مطبعه مصر القاهرة ١٩٤٩ ص ٣ .
٢ - المصدر نفسه ص ٤ ، ٦ .
٣ - الدكتور طه حسين : المصرى الغريب فى مصر ، مجلة الرسالة ابريل ١٩٣٤ .
٤ - د . احمد ضيف : المثال محمود مختار ، الاهرام ٣١ مارس ١٩٣٤ .
٥ - محمود سعيد : مختار مجله انور Un Effort ابريل ١٩٣٤ نقلا عن بدر الدين ابو غازى : المثال مختار الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤ ص ٢١٧ .
٦ - بدر الدين ابو غازى : مختار ص ٢٠ .
٧ - مارك سبوتبرج : من كلمته فى افتتاح جناح مختار بمتحف الفن الحديث . نقلا عن كتاب المثال مختار ص ٢٤١ .
٨ - بدر الدين ابو غازى المثال مختار ص ٥ . وكتاب مختار ص ٣٢ .
٩ - رسالة الى هيكل . اوردها ابو غازى : المثال مختار ص ١٥٢ .
١٠ - المصدر السابق ص ١٥٣ .
١١ - المصدر السابق ص ١٦٠ .
١٢ - المصدر السابق ص ١٥٥ .
١٣ - بدر الدين ابو غازى : مختار ص ٤٣ .
١٤ - امين الرافعى : الاخبار ٣٠ ابريل ١٩٢٠ .
١٥ - الرافعى البلاغ ٢٨ يوليه ١٩٢٠ عن الامة ونهضة مصر .
١٦ - السياسة الاسبوعية ٢٦ مايو ١٩٢٨ ، وابو غازى : المثال مختار ص ١٠٥ .
١٧ - بدر الدين ابو غازى المثال مختار ص ١١٠ .
١٨ - محمود مختار : ابو الهول وتمثال مختار ، السياسة الاسبوعية ١٦ من يونيه ١٩٢٨ رد المثال مختار على المازنى .
١٩ - عن بدر الدين ابو غازى : المثال مختار ص ١٧٥ .
٢٠ - المصدر نفسه ص ٧٢ .
٢١ - نفس المصدر ص ٢٤١ .
٢٢ - فاكسيمليان جوتتيه مجله الفن الحى l'Art Vinont ابريل ١٩٣٠ عن ابو غازى : المثال مختار ص ١٦٨ - ١٦٩ .
٢٣ - المصدر السابق ص ١٨١ - ١٨٢ .
٢٤ - المصدر السابق ص ١٨٥ .
٢٥ - هيجل : الاستطيقا . الفن الرمزى ترجمه جورج طرابيشى دار الطليعة بيروت ١٩٧٩ ص ٧٦ .
٢٦ - المصدر السابق ص ٧٩ .
٢٧ - المصدر السابق ص ٨١ .
٢٨ - المصدر السابق ص ٩٠ .
٢٩ - جورج جراب : من مقدمة كتالوج معرض مختار بباريس نقلاً عن بدر الدين ابو غازى : المثال مختار ص ١٦٤ - ١٦٥ .
٣٠ - استرفان لو : مختار مثال مصرى Neptunes le Nords ١٢ اكتوبر ١٩٣٠ . ابو غازى : المثال مختار ص ١٨٧ - ١٨٨ .
٣١ - ابو غازى : المثال مختار ص ١٦٦ - ١٦٧ .
٣٢ - محمود مختار : كلمة فى الفن ١٠ اغسطس ١٩٢٠ ، بدر الدين ابو غازى ص ١٤٣ .
٣٣ - المصدر نفسه ص ١٤٤ .
٣٤ - نفس الموضوع .
٣٥ - د . اميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٤ ص ٦٣ .
٣٦ - مختار المصدر السابق ص ١٤٨ .
٣٧ - المصدر نفسه ص ١٤٦ .
٣٨ - المصدر نفسه ص ١٤٧ .



ضفدعة السيرك

محمد يوسف

يوميا
تحجزُ تذكرة للسيرك
لكي تتفرجَ
وتُفرّجَ عن همٍّ في القفص الصدري
وتنفجر على أرض سجيتها
بالقهقهة الصاخبة
تدخن بجارتها
وتنق نقيقا
يفتح في دهليز الضحك الهستيري
طريقاً
تتحدرُ دمعتُها الخضراء على العشبِ الحجري
وتطفىء
في الجسد الصخري
حريقاً
وتصيح :
ـ أنظر ياهذا / فالفيل الهرمي — السائر
فوق الحبل صديقي
أعرفه منذ تحدى الببغاء
وتقلب — في الوقت اليابس
فوق النّار السوداء
ـ أنظر ياهذا / فالثور الهائج في دائرة الغابةِ
معذورٌ
يحمل همَّ العصر النوويّ
ولا يُدْعى للكوكتيل القممى
ويُدْعى الذئب — الكابوسُ
ويُدْعى الطاووس — المنحوسُ
ويدعى الخرتيت المدسوس
—— أنظر ياهذا/ فمهرج هذا السيرك رفيقى
يشبه أحزانى /
فى منتصف الليل يواسينى
يهدينى آلة موسيقى
لكن .. طبعى يغلبنى
إذْ أخفيها فى عطر الوردة
وأفيق على توبيخ الذات ..
فأستدعى الوردة كى تعزف لى
لحناً شفافاً
فإذا مال الميزان
أهمشها كى ألقيها فى نار الأحزان .
وأركض نحو الشباك لأحجز تذكرة للسيرك
أبالغ فى زينة وجهى
وأنق نقيقا ◆



الاديب والايديولوجيا

كيف تعمل الايديولوجيا فى النص الأدبى؟ وأى سلطة تلك التى تمثلها الايديولوجيا فى عمل الاديب؟

سؤالان، قد يفتحان الباب لمئات الأسئلة الأخرى. ومن الطبيعى أن «يتورط» كل منها فى اجابة ما سرعان ما تكتشف أنها اجابات أقل يقينية حتى وان بدت واثقة تماما، من تلك اليقينيات الايديولوجية القاطعة.

قد يقول البعض، نعم! ان هذه هى ميزة الايديولوجيا، لأنها فى الأصل، رؤية شاملة للعالم ولحركة الأشياء فيه. ولانها ذلك المنظار الذى يرى الإنسان من خلاله حركته، وعلاقاته، وبالتالى.. وجوده. فهل يمكن تصور انسان دونما وجهة نظر. لا رأى له. أو دونما ضابط ينظم ايقاعات موافقة ويجعلها تكتسب ذلك القدر الضرورى من التناغم.

ولكن الايديولوجيا، قد تنحدر إلى ما هو أضيق من كونها رؤية وتحديداً إلى «حزب» أو مجرد شعارات عمياء لا تقرأ الواقع كما هو بل كما تريده ان يكون. وإذا ما ترتب على ايديولوجيا الاديب ان تضيق على نفسها فسحة الحلم ومجال الرؤية. فان شيئاً لن يمنع تحول النص إلى خطاب دعائى محدود الوظيفة، لا يفضى الا إلى نتيجة واحدة هى الغرق فى متاهة السياسى اليومى لا التألق فى رؤيا الأدب وغايته.

قل: هكذا يخرج الأدب عن وظيفته ليبلى ويفقد قيمه الاصيلة كمحاولة للانتصار على الواقع بكل يومياته الزائلة، حتى وان اتخذ من تلك اليوميات «مادة خام» لصياغة رؤياه.

من هنا تستعيد الاسئلة اعتبارها.

هل الايديولوجيا. إذن سور من الافكار الضيقة أم نظام للتفكير لا مهرب منه؟ قيد أم وجهة نظر؟ زاوية ينحشر المرء فيها أم طريق؟ ويمكن اضافة هذا السؤال أيضا: شك من أجل التغير أم يقين من أجل الاستمرار.

ببساطة: خطاب للاستهلاك اليومى، أم حلم؟

ولكن، هل يحتاج الأديب حلمه اكثر مما يحتاج نظاماً محدداً للافكار؟ أم أنه، من الضرورى ايجاد وسيلة للجمع بين الاثنين لكى يتوصل الأدب إلى تحقيق رسالته.

لا شك ان هناك من لا يتوانى عن القول، أن الأدب معرف بنفسه، لا برسالته، إذ ان اشتراط أن يؤدى الأدب رسالة ما سوف يعنى ان عليه ان يندرج قسراً فى نطاق ايديولوجيا محددة.



ولسوف يتهم الاديب . إذا لم يتضح لعمله رسالة معينة ، بأنه مدمر ، مخرب . . بينما قد تكون « رسالته » هي الانفكاك من كل قيد ومن كل قسر ، ومن كل نظام .

وبالنسبة إلى البعض الاخر ، فان هذا الرأى ينطوى على قناعة مأساوية توحى بلا جدوى الأدب نفسه فلماذا نكتب اذن ؟

هذه الأسئلة وكثير غيرها انما يحملها سؤال واحد : كيف ينظر الاديب إلى علاقته بالايديولوجيا ؟

هنا المحور الثانى لاستبيان آراء عدد من المثقفين الذين التقاهم « الشاهد » فى الجزائر وليبيا ومصر وقبرص .

يقول الطاهر وطار (روائى جزائرى) : الايديولوجيا نوع من الالتزام . ويصعب على الأديب ، خصوصاً فى مجتمع مثل مجتمعنا ، أن لا يكون ملتزماً على نحو ما . ودعنا نتذكر الحملة التى شنتها المكارثية فى الخمسينات على كل التزام وعلى كل انتماء . وعندما جاء رونالد ريجان (الرئيس الاميركى السابق) إلى السلطة واصل هذه الحملة ، وكان احد العاملين النشيطين فى الحملة المكارثية ضد كل التزام وكل انتماء وكل ايديولوجيا ، والآن ، هناك فى الوطن العربى من يدعو إلى اللا التزام واللاانتماء ، ويرفض حتى الحديث عن الاشتراكية .

الموقف المعادى لكل ايديولوجيا ، ليس أكثر من فخ ، يهيأ لنا لنقع فيه جميعاً . والايديولوجيا رؤيا قد تكون تقدمية ، كما قد تكون ظلامية . . ارتدادية . صحيح انه لا يعقل ان يتبنى أى انسان ذكى خطا ايديولوجيا رجعياً ، ولكن مع ذلك سيكون من غير المعقول ان لا يتبنى الانسان أى رؤية ، وان لا تكون له وجهة نظر فى كل ما يجرى من حوله . وفى أى حال من الأحوال لا يمكن للأديب ، لكى يكون اديباً بالفعل . أن يتبنى وجهة نظر ظلامية . فالأدب بوصفه ابداعاً وعبقرية ، لا بد له ان يكون ضد كل جمود أو عودة إلى الوراء فالادب متجاوز بطبيعته .

وحتى لو كان الاديب منتمياً إلى اتجاه حزبى ما ، فان من المنطقى توقع الصدام بينه وبين جهازه الحزبى . ولكن الانتماء الحزبى شيء والانتماء الايديولوجى شيء آخر . فالصدام مع الحزب لا يعنى بالضرورة صداماً مع الايديولوجيا والاحزاب ، بما فيها الماركسية الستالينية اقتربت اكثر فى فهم وضعية الادباء والفنانين والمبدعين بصفة عامة ، وتخلت عن مطالبتهم بذلك النوع من الالتزام الحديدى بالخطاب السياسى أو بالتعبير السياسى للايديولوجيا ، وصار بالنسبة اليها حفظ الالتزام بالخط العريض لفكر الحزب وايديولوجيته

ولندع الاحزاب جانباً ، ولكن لابد من التزام ما .

فاضل الربيعى (روائى عراقى) فى بداية تجربتى القصصية . اردت ان اكتب هجاء للايديولوجيا ولكننى الآن تجاوزت هذه المرحلة إلى الصراع معها . أنا مؤمن بكلمة كارل ماركس الشهيرة . التى كانت حجر الأساس فى كل تصوره للعالم ، وهى أن الايديولوجيا تزوير للواقع . وهناك الكثيرون ممن يعتقدون ان ماركس انتج هو الآخر ايديولوجيا . ولكننى اعتقد بقوة ان ماركس نظر إلى الواقع من معطى رياضى . وعندما كتب « رأس المال » ، وهو من أهم أعماله على الاطلاق ، لم يكن معنياً بأى شعارات أو بأى ايديولوجيا و « فائض القيمة » الذى تحدث عنه ، انما اثبته رياضياً وليس ايديولوجيا . . والذين انتجوا الايديولوجيا هم فى الحقيقة ، من جاءوا بعد ماركس . استخدموا رياضياته ليحولوها إلى ايديولوجيا مرة ، وإلى دين مرة أخرى .

أنا أعتقد ، ان الرواية ، كعمل ابداعى ، ضد الايديولوجية باستمرار . وهى تتنافى مع الايديولوجيا أصلاً ، لأنها تعمل بمستوى آخر لا علاقة له بها . الايديولوجيا تزور الواقع ، تحوله إلى شعار . . بينما الروائى ينفى الايديولوجيا ، لأنه يجعل الواقع أكثر حرية ، وأكثر بساطة ، من دون ايديولوجيا .

والواقع لم يعط للروايات الايديولوجية فرصة العيش فى وجدان الناس بوصفها أعمالاً تثير فيهم أسئلة اخلاقية رفيعة . وعندما نقارن بين ما كتبه مكسيم جوركى وبين ما كتبه ديستوفسكى ، نجد ان الثانى مازال يحتفظ بالسحر والجمال والقوة التى تجعلنى اثير فى نفسى الاسئلة الاخلاقية نفسها التى واجهته فى القرن التاسع عشر .

مكسيم جوركى ، فى المقابل ، هو الذى حكم على نفسه بالموت . لأن اسئلته لم تعد تثير فينا أى « شهية » وقد حكمت كتابته على نفسها بالفناء . أنظر ماذا يجرى الان فى وطن « الأم » الذى انجب ستالين . ونظاماً بائساً فرض على شعوب ظلت مقهورة زهاء نصف قرن .

وبدلاً من الايديولوجيا . نحاول ان نطرح مفهوماً آخر ، اخلاقياً وكل من يجد نفسه ، فى هذا الاطار يستطيع ان يناضل من أجل قيم والقيم شيء والايديولوجيا شيء آخر .

أحمد الحوتى (شاعر مصرى) : الأديب المبدع الذى لا يأخذ موقفاً ابداعياً وفلسفياً من الوجود ولا يتبنى موقفاً نقدياً فكرياً إزاء الواقع المعاش أو موقفاً منه ومن الواقع اليومى ، يمكن له أن يكون صحفياً أو كاتباً ولكن ليس مبدعاً . فالعمل الابداعى (شعر ، مسرح ، قصة) بمختلف ضروبه ، لا بد وان يكون له موقفه من القضايا الانسانية التى يعيش ظهارها كل يوم ليعيد طرحها وتكثيفها ابداعياً وليس تقريرياً بشكل يعرى العمل الابداعى من كل ما يسبغ عليه قيمة تاريخية . فبقدر ما يتضمن العمل الادبى موقفاً وقيمة ابداعية يتوجب عليه ان يتضمن قيمة فكرية واجتماعية وسياسية . ويتوافر الشقين ، يتوفر الجدل المتصاعد المتفجر بين الجمال والفكر والتوجه فى العمل الابداعى . فهو جدل ابداعى يطرز العمل الفنى بالصدق والاستمرارية والجوهرى المقتنص من الحياة وجدل الشاعر مع

عناصر الوجود المحيط به .

والحال ، فانه لا يمكن للأديب ان يكون منعزلاً عن التفاعلات العامة المحيطة به والا فلمن يكتب وكيف ينشغل بالهم الانساني العام ؟ .

صنع الله ابراهيم (روائي مصري) : من حق الاديب أن يحتوي نوعاً من الايديولوجيا . بل لا يمكن تصوره بدون موقف فكري معين . ومن المؤكد ان الإنسان الذي يتأمل الحياة من حوله لابد ان يهيء لنفسه « بوصلة » لتقييم مجريات الأمور والاحداث الشخصية والعامة .

والمشكلة بالنسبة إلى الأدب تكمن في النقطة التالية ، وهي ان جوهر العملية الابداعية يتمثل في الانتقاد والتمرد على ما هو قائم ، وبالتالي يفقد العمل الفني قوته واصالته إذا ما تحول إلى نوع من الدعاية لفكرة محدودة أو إذا انطلق من هذه الفكرة المحدودة من دون ان يتأملها بشكل انتقادي بعبارة أخرى .. من حق الأديب أن تكون له ايديولوجيا وان يدافع عنها ويدعو لها في حياته العامة والخاصة ، ولكن إذا ما نسحب هذا على ابداعه ، بطريقة خطابية ، فإن الابداع سوف يفقد قيمته .

محمد ابراهيم ابو سنة (شاعر مصري) أنا ضد ان يكون المبدع تابعاً لجهاز سياسي ، لأن هذا الجهاز في افضل حالاته ، يحاول تجنيد الأديب أو الشاعر كجزء من نظامه الاعلامي . وهذا التجنيد ضد حرية المبدع . واتصور ان الكاتب بمفرده وضميره الاخلاقي وحسه الفني وثقافته الواسعة العميقة ووعيه بما يدور حوله ، يستطيع ان يوجد لنفسه رؤيته التي تقوده للوقوف إلى جانب الحق وضد الباطل ، ورسالة الشاعر في النهاية هي الدفاع عن القيمة الكبرى للوجود ولكن مع ذلك ، هناك شعراء وأدباء يتوسلون بالأيديولوجيا في مراحل من عمرهم ، لوضع اطار لوعيهم بالعالم ، لأن هذه الايديولوجيا يمكن ان تقدم لهم عوناً في تنظيم العالم وتنظيره ورؤيته المادية بجوانبه . والانسانية والميتافيزيقية رؤية ذات اطار محدد تساعدهم على الفهم والوعي والتفسير . بيد اني اعتقد ان الشاعر لن يبدع شعراً خالداً إذا ما فقد حريته في نظام ايديولوجي .

وليس للشاعر ان ينتمي إلى شيء يقع خارج احساسه هو ، وحدسه هو وقدراته الاستثنائية التي يختص بها عن غيره . ولهذا السبب اقول ان الايديولوجيا اصغر من الشاعر ، لانها مجرد قواعد يضعها مفكرون طبقاً لقوانين علمية اكثر منها وجدانية .

شارل شهوان (شاعر لبنان) : مع انهيار احد اكبرالصروح الايديولوجية في التاريخ المعاصر ، قد يكون الكلام عن الأدب أو الكتابة الايديولوجية نوعاً من الشماته . مع ذلك ، لست مع أو ضد الكتابة الملتزمة ، غير اني ملتزم ، ربما إلى حد جنوني ، بالحرية . إذ أنه الالتزام الوحيد غير المكتوب .. والمطلق ..

هناك فرق شاسع ، بالتاكيد بين الالتزام الأدبي على انواعه وبين التبعية الايديولوجية بتحديداتها وثوابتها الفكرية والفلسفية وان يختار الكاتب مفهوماً ايديولوجيا معيناً ليس بالأمر السيء اما ان يفترضه كمفهوم وحيد ، فهذا مخيف ثم ان يكون الكاتب ملتزماً شيء ، وان تكون كتابته ملتزمة بشكل مطلق ، كلي ، تبعي ، تبشيري ، أي ان تكون بوقا للما كينة السلطوية الايديولوجية ، فهذا أمر آخر مرفوض . وأظن ان زمن الايديولوجيات انتهى ، وبدأ ، ربما ، « زمن الوحوش » وحوش المال وسلطة القمع .

أحمد سويلم (شاعر مصري) : أنا لا أوافق على أن يطرح امامي الخيار الايديولوجي على أنه خيار مصيري ، أو خياري الوحيد . وسيكون نوعاً من أنواع القهر ان يفرض على الأديب اطار ايديولوجي محدد للتعبير .

ايديولوجيا الأديب الوحيدة هي ايديولوجيا الفن ، ايديولوجيا الحرية ، التي تتيح له أن يخلق في آفاقها ما يشاء من دون انحياز إلى أي اطار خارجي يقيد ، ولو بصورة طفيفة ، شيئاً من حريته .

عبد الله الساعدي (قاص ليبي) : غالباً ما ترتبط الايديولوجيا بالأنظمة الحاكمة سواء في أوروبا أو في « العالم الثالث » بينما هي في الواقع رؤيتك إلى هذا العالم هي الأفكار التي تحملها وتحاول تنميتها وتعثر لها على مبرر يكفل استمرار تبنيها . وهذا يعني انه لا يوجد احد من دون ايديولوجيا ، ذلك لأنها تعني حمل فكرة من الافكار تهيء لممارسة من الممارسات الحياتية . ومثل هذه الافكار يحملها كل الناس .

والايديولوجيا سياسة ايضاً وحتى عندما تقول انني لا أرغب بالتحدث في السياسة ، سوف يعني ذلك انك تتخذ موقفاً من السياسة وكذلك الامر بالنسبة للاقتصاد والمجتمع وكل شي في الحياة .

ولا يختلف الأديب في ذلك عن أي انسان آخر . ولكنه ليس ببغاء يتلقى الاشياء بالتلقين . ويصعب ان يتحول إلى بوق لأي نظام من الانظمة حتى ولو كان ذلك النظام يتميز بمميزات ايجابية ، لأنه سوف يفقد جدواه كأديب ولسوف يتحول إلى مذيع لا أكثر . وسواء اختلف الاديب مع النظام أو اتفق معه . فان المسألة الأهم بالنسبة اليه ، هي أن يدافع عن رؤيته الخاصة الابداعية للعالم ، ولأنه حامل رؤيا فلا يجب ان ينظر اليه من تلك الزاوية الضيقة التي تتساءل عما إذا كان معارضاً أم مواليا لنظامه ، فالمسألة ليست هكذا ، ذلك لأنه مبشر .. رسول من نوع ما .. وصاحب معرفة .

مفتاح العماري (شاعر ليبي) بلوغ السعادة هو أقصى درجات الثورة ، وهو أقصى درجات الايديولوجيا من موقعها ويجب ان نلحظ ان هذه هي منطقة التقاطع المحتملة بين النص الابداعي وبين الايديولوجيا حسب تعبيرها السياسي . فمثلما يطمح النص الايديولوجي ، حسب منطوق كلماته . إلى تحقيق السعادة . فان النص الشعري ، على سبيل المثال ، يحمل رؤيا لها علاقة بشكل أو آخر ، تسعى إلى أن تؤدي إلى هذه المنطقة . يتضح ذلك أكثر ، في انقلاب افق القصيدة ، باللعب ، بالسخرية وبكل ادوات الشاعر الابداعية الأخرى ولكن عندما يعمل الاديب في اطار سياسي ما ، فان المسألة سوف تنتقل إلى منطقة أخرى ، خارج الموضوع ، لتقف خارج .

النص . فعندما ينتمي الاديب إلى الايديولوجيا بهيكليته السياسية ، فانه يتكلم عندئذ من موقع آخر و سوف تحتل فعاليته موقعاً اخر خارج موقعه الشعري . وليس بالضرورة ان يحدث تصادم خطير بين هذين الموقعين اللذين يحتلها شخص واحد . وعلى أي حال ، فإن ادوات النص الابداعي هي غير ادوات الايديولوجيا ولكل منها لغة مختلفة ووسائل توصيل مختلفة .

ومما لا شك فيه ، ان هناك فرقاً بين تسارع رؤية الاديب ونمو فكره وبين تسارع النص السياسي والتاريخي . من هنا لا يجب استبعاد لحظة التصادم عندما يتخلف السياسي في الشاعر عن الشاعر المجرد فيه . وقد لا تأتي هذه اللحظة ابدا ، خذ مثلين مختلفين على ذلك : ما يكوفسكي الذي كرس حياته وشعره للثورة الروسية ولكنه عندمافجع بوجود كذب في مكان ما فاضح ومعذب انتحر ، وهناك أيضاً بابلو نيرودا الذي لم يواجه تصادما يذكر بين مشروعه السياسي ومشروعه الابداعي .

على الصراف
محسن الخياط
عن مجلة الشاهد
نوفمبر ١٩٩٠



الوحدة الانسانية في الفكر الاسلامي

محمد أركون

يمكن القول بأن الحديث عن الوحده الانسانية فى العلوم البيولوجية أسهل - إلى حد ما - منه فى العلوم الإنسانية والاجتماعية. والدليل على ذلك أن التفرقة العنصرية والسلالية ومظاهر التحيز والتعصب السائد فى كل مكان تدل على وجود فروق اجتماعية من القوة بحيث تؤثر فى الانتاج الثقافى والسلوك التاريخى. بل إن علم الميكروبولجيا يبين لنا - عن طريق الوراثة - أنه لا يوجد تشابه بين كائن وآخر من كل الوجوه.

ولقد سبقت الديانات الكبرى إلى معرفة المعطيات التى يصوغها العلم الحديث صياغة منهجية، لاستخدمها فى العلوم التطبيقية كالطب، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والانثروبولوجيا (علم الانسان). وتهدف الحلول التى تقدمها هذه الديانات إلى تحويل مواطن الضعف والقوى السلبية الكامنة فى الطبيعة البشرية إلى رغبة عارمة فى الوحدة، والكمال، العدل والسعادة الابدية، وبكلمة موجزة إلى رغبة صادقة فى التخلق بالأخلاق الألهية، والتقرب إلى الذات العلية. وكلها متأثرة بالوحى القرآنى، والأفلاطونية الجديدة.

وقد أدى موضوع الوحدة الإنسانية إلى ظهور عدد كبير من المؤلفات عن التفكير الاسلامى، وكشف رجال التصوف، وعلماء الأخلاق والكلام والفلاسفة، والغنوصيون، فى مؤلفاتهم وسلوكهم عن رؤية واحدة للإنسان الكامل الذى خلقه الله على صورته. وجدير بالذكر أن بحث مفهوم الوحدة الإنسانية فى الفكر الاسلامى لا يمكن أن يقتصر على وصف آراء مختلف المؤلفين، أو المدارس الفكرية المختلفة بل يجب - بقدر الامكان - أن تعرض بالنقد لهذه الآراء.

وسنبدأ - كما هو واجب - بما ذكره القرآن عن الإنسان - لاجريا على سنه العلماء الذين يستمدون كل شىء القرآن، بل لكى نفرق بين المذاهب الفكرية التى ظهرت على مر القرون، وسنرى أن المفاهيم التى ظهرت فى البيئة الإسلامية لا تتفق بالضروره مع المبادىء العريضة التى قررها القرآن.

١ - الإنسان فى القرآن

أن الإنسان كما يتحدث عنه القرآن يقترن دائما بذكر الله - باعتباره مخلوقا للخالق جلا وعلا؛ وهو كائن بيولوجى وسيكولوجى يتكون من جسم وروح، وعضو عامل فى المجتمع وصورة معقدة وديناميكية ذات خصائص سيكولوجية اجتماعية وثقافية وفى الوقت نفسه، ذات نزعة دينية يجب أن تتحول الكثرة المضطربة فيها إلى وحده تهدف إلى القضاء على عوامل الفرقة والانقسام. والتوفيق بين هذه العوامل المتنافرة فى اتساق وانسجام. والإنسان كما يتحدث عنه القرآن مخلوق ضعيف، ومتعدد المزايا، ومنافق ومتمرد، ومتأثر بوساوس الشيطان، وخاضع لعوامل الإغراء والاغواء. ولكنه ليس أسير للخطيئة الأصلية، بل يمكن أن يتوب من خطاياه كما تاب آدم وحواء، ولكنه ليس بحاجة إلى من يخلصه من خطيئته، وهو مطبوع على الخير يستطيع بعون الله وتوفيقه أن يخلص نفسه من الجهالة والعماية والصمم، لكى يعقل العلم الحقيقى الذى أفاضه الوحى الألهى عليه.

وبهذا المفهوم يمتاز الإنسان على سائر الكائنات من الملائكة، والجن، والسماوات والارض. وهذه الميزة مذكوره فى موضعين من الذكر الحكيم، كثيرا ما يستشهد بهما بحيث يكونات أقوى الدعائم لوحده الانسان، باعتباره شخصا دينيا وأخلاقيا، وسياسيا. ويجدر بنا أن نوردهما فى هذا المقام:

«ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسى ولم نجد له عزما(*) وإذا قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى (*) فقلنا يآدم إن هذا عدولك ولزوجك فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى (*) إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى* وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى» سورة طه: ١١٥ - ١١٩.

«وإذ قال ربك للملائكة إنى جاعل فى الأرض خليقة، قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك، قال إنى أعلم مالا تعلمون» سورة البقرة! ٣٠.

٢ - الطريق الصوفى

ربما كانت التجربة الصوفية خير دليل على وحده الإنسان باعتباره شخصا دينيا. وأن هذه التجربة مستمدة من القرآن - ولكن يجب ألا يغرب عن البال أن القاموس القرآنى الحافل؛ بالقيم الدينية قدا تسمت معانية بدرجة كبيرة بفضل الخيال الخلاف لكل شخصية خاضت معركة الحياة والثقافة - ذلك الخيال الذى اختلف باختلاف القبائل، واللغات والثقافات، فى العالم الاسلامى بعد قيام الإمبراطورية الإسلامية.

وقد وصلت التجربة الروحية للوحدة الباطنية، والاصطلاحات الصوفية المعبرة عنها إلى درجة عالية أدت إلى ظهور الطرق الصوفية من ناحية، ووضع المؤلفات الصوفية لمريدى هذه الطرق من ناحية أخرى.

ومن الكلمات القوية ذات الأثر الفعال التى ساعدت على طلب الوحده وحفرت التجربة الصوفية وأثرت على سلوك المتصوفة كلمة «العشق» ومعناها الرغبة المتأججة التى تحفز المريد على تحقيق الوحدة الباطنية المؤدية إلى تحقيق الاتحاد أو الاتصال بالذات العلية.

ولم يلهب العشق قلوب المتصوفة الذين جذبتهم الذات العلية فحسب، بل لقد الهب قلوب الشعراء ورجال الدين، والفلاسفة، ورجال البادية الذين أحسوا بهذه النار الباطنية، وملأت قلوبهم بحب الذات العلية، ودفعتهم إلى الاتصال بالمحبوب سعيا إلى تحقيق الوحدة الكاملة. وكان ابن عربى الشاعر الصوفى الكبير أول من عبر أصدق تعبير عما يسمى بوحدة الوجود.

وقد يرى البعض أن الرحلة الصوفية لم يسلكها سوى قليل من الأشخاص الاقوياء، ولهذا فإنها لا تمثل الروح الإسلامية العادية أو المسلك العادى لمعظم المؤمنين. صحيح أن كل المتصوفه لم يصلوا

إلى الدرجه الرفيعة التى وصل إليها الحلاج والمحاسبى وابن عربى .. الخ ولكن الحقيقه التاريخية الثانية هى أن حياة الزهد والتصوف فى الإسلام، ومحبة الله تعالى، والانقياد إليه وشكره، على نعمة وآلائه، قد استمرت بلا انقطاع حتى يومنا هذا بشكل لافت للنظر.

والواقع أن الطريقة الصوفية للوحده الإنسانية قد استعادت التأييد بسبب اضرار التكنولوجيا التى تستبعدا أو تتجاهل أو تدمر العالم الرمزى للديانات التقليدية. ولذلك فإن العوده إلى الدين هى وقاية ضد القوى المدمرة للتكنولوجيا الحديثة، أكثر مما هى نتيجة لاستخدام العقل الذى يرفض كل سيطرة، بحثا عن قواعد ثابتة للتفكير المنطقى. ويعتقد أنه من الممكن استعاده الوحده الإنسانية بالعودة المباشرة إلى التقاليد القديمة، دون التسليم بما تدعو إليه الضرورة اليوم من الالتفاف حول التقاليد الأخرى، والمذاهب والافكار العصرية. وقد اصبح هذا الاتجاه قويا وشائعا بصفة خاصة فى الحركات الأسلامية المناضلة خلال السنوات العشر الأخيرة، بل لقد أدى هذا الاتجاه إلى اعتناق الأسلام بين القربيين بصورة لم تكن متوقعة.

٣ ــ الطريق الأخلاقى

على الرغم من أن الاخلاق تهدف إلى تربية ضمير الفرد مثلما يفعل التصوف، فإنها تعمل فى البيئة الإسلامية على ارساء الدعائم الاجتماعية والسياسية للوحده الإنسانية.

وفى أعقاب الفلسفة الافلاطونية الجديدة نوة الفلاسفة فى البلاد الأسلامية بأهمية الحكمة فى القضاء على الكثرة، والتوصل إلى الوحدة. وفيما يلى ماذكره مسكويه عن رحلة الرجل الحكيم الذى تحدوه الرغبة الصادقة فى أن يصبح «عالما صغيراً» يمثل الوحدة الكونية للعالم الأكبر (تهذيب الاخلاق):

«فقد صح من جميع ما قدمناه أن الأنسان يصير إلى كماله، ويصدر عنه فعله الخاص به إذا علم الموجودات كلها أى يعلم كلياتها وحدودها التى هى ذواتها لا أعرافها؛ وخواصها التى تصيرها بلا نهاية، فإنك علمت كليات الموجودات فقد علمت جزئياتها بنوما، لان الجزئيات لا تخرج عن كلياتها. فإذا كملت هذا الكمال، فتممة بالفعل المنظوم، ورتب القوى والملكات التى فيك ترتيبا علميا كما سبق علمك به، فإذا إنتهيت إلى هذه الرتب، فقد صرت عالما وحدك واستحققت أن تسمى عالما صغيرا لأن صور الموجودات كلها قد حصلت فى ذاتك، فصرت أنت هى بنحو ما، ثم نظمتها بأفعالك على قدر استطاعتك، فصرت فيها خليفة لمولاك، خالق الكل جلت عظمته، فلم تخطىء فيها ولم تخرج عن نظامه الأول الحكمى، فتصير حينئذ عالما تاما. والتام من الموجودات هو الدائم الوجود، والدائم الوجود هو الباقى بقاء سرمديا، فلا يفوتك حينئذ شىء من النعيم المقيم، لانك بهذا الكمال مستعد لقبول الفيض من المولى دائما أبدا وقد قربت منه القرب الذى لا يجوز أن يحول بينك وبينه حجاب وهذه الرتبة العليا والسعادة القصوى».

تأمل هذه العبارات الواردة فى النص السابق ذكره: «خالق الكل جلت عظمته»، «وقد قربت من القرب إلى قوله حجاب»، فصرت فيها خليفة لمولاك» — نجد ان كل هذه الافكار والمعانى أشار إليه القرآن. ولكن الوصول إلى هذه الحالات الروحية لا يتحقق بالزهد الصوفى، وإنما يتحقق بالعلم الذى يحكمه العقل وبالفنون الحرة التى درستها الجامعات الأوربية فى العصور الوسطى طبقا للمنهج الثلاثى (النحو والبلاغة والمنطق) والمنهج الرباعى (الحساب والموسيقى والهندسة والفلك). والتوازن بين قوى النفس الثلاثة — القوة الناطقة (العقلية) والقوة الشهوانية (البهيمية)، والقوة الغضبية (السبعية) هو الخطوة الأولى التى يجب اتخاذها فى هذا السبيل بفضل تربية العقل وبفضل الدواءالروحى الدقيق الذى يكفل سلامة الجسم والعقل الذى يكفل سلامة الجسم والعقل ويجب على رئيس المدينة بالضرورة أن يكون حكيما، وأن يمسك بيده الميزان الذى يضبط التفاعل المستمر بين هذه القوى الثلاث. وعلى هذا النحو تسرى الوحدة فى الهيئة الاجتماعية. واسم هذه الوحدة هو العدالة.

٤ ــ الطريق السياسى:

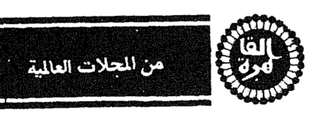
وكما هو الحال فى علم الأخلاق، فإن علم السياسة تلتقى فيه المفاهيم الأغريقية منذ ارسطو وأفلاطون، والشروط المثلى الواجب توافرها فى «الامام»، كما نص عليها المذهب الشعى. وقد جمع الفارابى (٣٣٩ هـ / ٩٥٠ م) وإخوان الصفاء (٤ هـ / ١٠ م) به الافكار الاغريقية عن الحاكم، الفيلسوف والمفاهيم الشيعية عن «الامام» الذى هو خليفة النبى ﷺ. ويجب علينا أن نذكر كتابا أخر كان له تأثير حاسم على الفلسفة الاخلاقية والسياسية عند المسلمين منذ القرن (هـ / ٧ م)، ألا وهو كتاب «نهج البلاغة» الذى جمعه الشريف الرضى (ت ٤٠٦ / ١٠١٥) ونسبه للإمام على. ووظيفة الإمام الحاكم أن يعمل على نشر العدالة بالمعنى السبق ذكره وأن تكون العلاقة بينه وبين الرعية قائمة على الحب المتبادل. وإليك وظائف الإمام كما لخصها ابن سكوية (تهذيب الاخلاق)!

والقائم يحفظ هذه السنه وغيرها من وظائف الشرع حتى لا تزول عن أوضاعها هو الامام، وصناعته الملك. والأوائل لا يسمون بالملك إلا من حرس الدين وقام بحفظ مراتبة وأوامره وزواجره. وأما من أعرض عن ذلك فيسمونه متغلبا، ولا يؤهلونه لاسم الملك. وذلك أن الدين وضع إلهى يسوق الناس بأختيارهم إلى السعادة القصوى. والملك هو حارس هذا الوضع الألهى. حافظوا على الناس ما أخذوا به.

ويجب إن تكون نسبة الملك إلى رعيته نسبة أبويه ونسبة رعيته إليه نسبة بنوية، ونسبة الرعية بعضهم إلى بعض نسبة أخويه حتى تكون السياسيات محفوظة على شرائطها الصحيحة وعنايته برعيته يجب أن تكون مثل عناية الأب بأولاده، شفقه وتحننا وتعهدا وتلطفا خلافة لصاحب الشريعة (ﷺ)، بل لمشروع الشريعة تعالى ذكره فى الرأفة والرحمة، وطلب المصالح لهم ودفع المكاره عنهم وحفظ النظام فيهم، وبالجملة فى كل ما يجلب الخير ويمنع الشر فإنه عند ذلك تحبه رعيته محبة الأولاد للأب الشفيق».

ويلاحظ أن المؤلف لا يفرق بين الامام والملك، لأنه يبنى كلامه على التقاليد الايرانية لملوك آل ساسان ورأى الأغارقة فى الحاكم الفيلسوف، والمفهوم الإسلامى لوظيفة الإمام — وليس فى هذا الكلام شىء من الخلط لأنه هو التعبير الصحيح للتصور الاخلاقى والسياسى الذى لم يفتأ يجسد أفكاره ومثله العليا فى خليفه النبى صاحب الشريعة، بل خليفة الله (مشرع الشريعة). وجدير بالذكر أن الأمة التى أشربت هذه المثل تحقق بهذه الطريقة على مستوى التصور الجماعى ما فقده الواقع التاريخى.

وابرز مظهر لهذا الموقف هو استمرار الرغبة فى تحقيق الوحدة السياسية حتى عصرنا هذا — تلك الوحدة الهادفة إلى معاملة الجميع بقيم دينية وأخلاقية واحدة، على الرغم من تكرار القوى الاستبدادية البعيدة كل البعد عن الآمال المعقودة على الامام بأختياره رمزا لهذه الوحدة. ◆



الحوار الاخير مع جراهام جرين

ترجمة : محمود قاسم

(فى ٨ ابريل ١٩٩١ نشرت مجلة لوابون الفرنسية حديثا هو الاخير من نوعه مع الكاتب جراهام جرين (١٩٠٤ — ١٩٩١) . وقد أجرى هذا الحوار الروائى الامريكى اوليفرتود الذى يعيش فى فرنسا منذ سنوات طويلة) .

*** كيف تقوم نفسك فى الادب الانجليزى ؟**

ــ أنا واحد من أحسن الكتاب الانجليز المعاصرين (ابتسامة) أما الاخرون فهناك انطوانى بويل وبريان مور . وهو كاتب بريطانى رغم انه ايرلندى
ويعيش فى الولايات المتحدة . هناك ايضا ايفين فوج الذى يتمتع بأسلوب جمالى
شفاف — كالبحر المتوسط قبل أن يصيبه التلوث ، حيث نرى الصخور على عمق
أمتار . كان لفوج هذه السمات . أما أنا فعندى القليل من التلوث . وليس لنثره الاناقة المطلقة التى نجدها عند فوج .

*** من هم الذين لوثوك وأثروا فيك ؟**

ــ كونراد ، هنرى جيمس ، فورد مادوكس فورد . لقد قاومت سطوة كونراد لدرجة اننى قاومت قراءته . حتى فترة اقامتى فى الكونغو بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٥٩ . كانت لدى فكرة غريبة عن قراءة الكتاب مرة أخرى . وبعد أن عاودت قراءة « قلب الظلمات » لم أتوقف عن اعادة قراءته .

*** هل تقرأ الكتاب أكثر من مرة ؟**

ــ فيلدنج ، ترولوب ، كونراد ، هنرى جيمس . وقد كانت « كلاريسا هارلو » واحدة من كبريات الروايات الانجليزية ، وأحببت فيها بعد كتب انطونى بيرجيس . أما بول فيرو فقد كان يبدو لى مثيرا .

*** أنت لم تذكر أى كاتب فرنسى ؟**

ــ أنا لم أقرأ من الانتاج الادبى الفرنسى الحالى . لقد قرأت مالرو ، وسارتر ، وكامى ، وموورياك .

*** هل تعرفت عليهم ؟**

ــ كنت التقى باندريه مالرو بين وقت وآخر . كنا عضوين فى لجنة تحكيم ، لكننى لم أكن معجبا كثيرا بأعماله فكتابه عن « جويل » لم أستطع أن أفهمه . أعجبنى . « قدر الانسان » بالانجليزية . وطلب منى أن أعد له سيناريو . فأعدت قراءته . وأصبت بخيبة أمل . وتخليت عن كتابة السيناريو .

*** أنت فى نفس المعسكر مع « جوليان جرين » وفرانسو مورياك . لان لديكم نفس المشاكل مع الطبيعة والايمان والكاثوليكية بشكل عام ؟**

ــ كنت صديقا لمورياك وأحب شخصياته .

*** وكلماته .. وبذاءاته ؟**

ــ كنت أحب بذاءاته من أكثر من كاثوليكية

*** وسارتر ؟**

ــ لم الفه أبدا . احببت « الابواب المغلقة » .. وأجد أن رواياته مملة بعض الشىء .. وفلسفته تتجاوزنى كثيرا .

*** ما هى سماتك كروائى ؟**

ــ لقد نجحت أكثر فى الحوار وهذا ما يجعلنى اكتب المسرح أحيانا . لقد

نجحت فى خلق جو . وان اقص حكايات ، لم امل فقط إلى الوصف . ولا اعرف وصف الطبيعة . ولهذا فان العديد من كتبى تدور فى المدينة . المشكلة هى ان تعرف . وعندما تستعمل الاسم الصحيح لزهرة . فإن القارىء يراها أحسن مما لو يجهل اسمها . . من الافضل ان نعود إلى الانطباعية . ولدى حاسة شم متطورة ، وذاكرة قوية تساعدنى فى استعادة الذكريات .

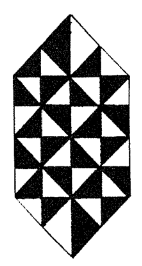
*** واخطاؤه روائى ؟**

ـ بعض التذوق للميلودراما والحدث الدرامى . والحساسية هى استعمال سىء للمشاعر والميلودراما عى توظيف سىء للدراما .

*** فى فترة زمنية ما ، عملت فى الاستخبارات السرية . كعميل مزدوج**

ـ كنت فى العشرين . ولحسن الحظ فأن الامر لم يستمر . ولم اشك فى أننى سأستقر .

*** شعورك نحو فيلبى ، أشهر العملاء السريين ، صدم الناس . كيف تبرر تعاطفك ازاء رجل أعطى لوكالة الاستخبارات الروسية أسماء العشرات من العملاء البريطانيين الذين تم اغتيالهم بفضل ما لديه من معلومات ؟**



ـ هذا الامر مختلط مع حكاية الجاسوس بلاك . فقد كان بلاك ، حسب اعتقادى ، مسئولا عن بعض الموق . فالموق الذين تفقوا نتيجة لموقف قيلبى قد دفعوا ثمن غباء العملية الانتحارية فى لبانيا عام ١٩٤٩ ، وكانت وكالة الاستخبارات الامريكية قد ساعدت اللاجئين الالبان كى تشركهم معها . لقد كان فيلبى عميلا للاستخبارات البريطانية فى وكالة الاستخبارات الامريكية . وانذر الحكومة الالبانية . وهناك فرق بين أن نقتل اللاجئين الالبان اثناء عملية عسكرية وتصفية العملاء البريطانيين .

*** كان يمكن لتفسيرك ان يكون مقنعا ، لو مارس قبليى ذلك . ألم يحول هذا مشاعرك نحوه ؟**

ـ لا أعرف . لقد احس الكثيرون ممن عرفوا قبليى فى وكالة الاستخبارات بالتعاطف معه . ومن أخطر الاعيب وكالة الاستخبارات . هو ان تنتهى اللعبة بأن تصبح اكثر اثارة من السبب . فالجفاء قد يتولد لاعبى الشطرنج على مستوى دولى ، ولا يجب أن يكون هناك أى شعور بالاعجاب تجاه الخصم .

*** من منا لم يخن ابدا اشخاصا من بنى اوطانهم ، لقد كتبت هذا يوما فى مقال . ما رأيك فى هذا ؟**

ـ كنت أفكر فى شخص أحببته .

*** كيف تتخلق « الرواية فيك ؟**

ـ فى البداية لا تكون لدى فكرة محددة . وفى الوسط تكون اكثر تحديدا . ويبدو كل شىء واضحا فى النهاية وهذا اكثر وضوحا فى الرواية من القصة القصيرة . فيف هذه الاخيرة نحن نعرف كيف نبدأ . وننتظر المباغته وعلى الشخص ان يصبح أكثر أهمية مما ننتظر فالحادث يتجسد المرة تلو المرة عند تعديل الشخصية . . وعودة الحياة اليها . قد يصل الامر إلى حد أن نتركها تحرك نفسها فى احيان كثيرة .

ـ كيف تعمل ؟

*** اكتب على الاقل ثلاثمائة كلمة انجليزية يوميا (حوالى ورقة) وأحيانا أكثر بقليل أظل جالسا امام مائدتى بعد ان اتساول فطورى . والشاى والشطائر . واعمل . آخذ حماما . وأحلق ذقنى ، وارتدى ملابسى ، وبصفة عامة أننى اتصرف بنفس الطريقة حتى نهاية الكتاب . يمكن ان يستمر هذا اسابيع عديدة وقد يحدث أحيانا أن أعاود القراءة فى المساء واضيف ببعض الكلمات . بعض اللحم فوق عظام يابسة .**

*** كم من الوقت تستغرق كتابة هذه الكلمات الثلاثمائة ؟**

ـ من نصف ساعة لساعتين . لا أبالى بضجة الشارع . فالامر هنا مرعب فى آنتيب (مدينة فرنسية) فعندما نريد أن نقرأ كتابا . وعندما اكتب فاننى لا اسمعها . وأمارس نوعا من الملالة فى العيون رغم ان شخوصا يتحركون أمام عينى . ورغم أننى لا أصف حركاتهم حتى لو كتبت حوارا . فأننى اراهم يقومون ببعض الحركات وهم يتكلمون وأنا أنظر اليهم .

*** هل لديك تشنجات الكاتب ؟**

ـ اكتب بيدى . ولدى نوع من المعتقدات وهو اننى اعتدت على الكتابة باقلام يابانية تتحرك بسهولة وتكتب بخط رفيع . فيما قبل . كنت استخدم



الريشات . أما الورق . فأنا لى معتقداتى وحساسيتى . فحتى كتابى « رحلة مع عمتى » كنت استخدم ورقا كبيرا . بالنسبة لهذا الكتاب استخدمت اوراق غير مسطرة كان هذا يمنحنى الشعور بالحرية . ولم اعد استخدم الورق المسطر ، الورق والقلم هو اجزاء لا يجب تجاهلها عن شعائر الكاتب .

*** هل تكتب دفعة واحدة ؟**

ــ اجل . فى المساء . بعد العشاء . واصحح ما انجزت فى الصباح . الخمر يمنع الابداع . ولكنها قد تفيد فى النقد ، أما الروح فتتألق عندما تأخذ فى الحسبان ان الجملة لا تلتصق بمن حولها . وانها تفتقر إلى الوحدة وإنما يجب أن نعى الكلمة . وعندما انتهى من بعض الاوراق فأننى امليها على كاتب الالة الكاتبة . واصحح النص . عندما يصبح سهلا فاننى اعيد قراءته واقرأ ثانية — وأعاود التصحيح .

*** الا يرتبط اسلوب جرين الشهير ابدا بجذوره ؟**

ــ (بالفرنسية) ابدا . لا يلتصق .

*** ما هى اعمال جرين التى تفضلها . وتلك التى لا تميل اليها ؟**

ــ لقد تجاهلت اعادة طبع تلك الروايات التى لا أحبها . أفضل « القنصل الفخرى » ، و « القوة والمجد » ثم « رحلة مع عمتى » . وفى الدرجة الرابعة هناك « صحوة براتيون » لا أحب أعمالى فى شبابى « مثل « قطار الشرق السريع » وأكن عاطفة خاصة لـ « حقل المعركة » و « غرقى السفينة » التى لم تحقق نجاحا .

*** ما هى علاقتك بالله فى هذه [illegible] ؟**

ــ [illegible] كثيرا ردده ايفين فوج عندما كنت اكتب « [illegible]ريكى الهادى » لقد ابتعدت عن الادب كى اتجه إلى السياسة . قال لى فوج « لقد مارست نفس الخطأ الذى مارسه الكاتب البريطانى ج . د . ودو هاوس . عندما ابتعد عن بطله التاريخى « جيف » .

*** هل تصلى دائما ؟**

ــ كنت أصلى كثيرا فيما قبل . وعندما ما يموت الاصدقاء أحسن أننى فى حاجة للصلاة .

*** لقد رفضت دائما ان تتكلم إلى الله ، هل لانك لا تميل إلى الحديث فى هذا الموضوع ؟**

ــ أجل ، بسبب كل هذه المقالات . وهذه الموضوعات المتابعة التى تتحدث عن ابعاد الخير والشر فى ادبى فأنا لا أؤمن قط بالشر ولا بالجحيم . ولا بالشيطان . فهى تراكمات ثقيلة .

*** وهل تشغلك السياسة ؟**

ــ انها ليست سوى مدخلا لدراسة نفسية الاخرين . إنها جزء من الجو الذى نتنفسه مثل الشعور بالدين .

*** اين تضع نفسك سياسيا الان ؟**

ــ ربما انى رفقي طريق . اعتبرنى رفيق طريق ليبرالى يو محافظ . واحيانا رفيق يسارى .

*** اشتراكى أما ديموقراطى ؟**

ــ بلا شك . . فانا اعجب ببعض الشخصيات التى اقابلها فى السفر ، قابلت شيوعيا ذات يوم فى بولندا . اثناء الخمسينات . غصت معه فى حوار طويل . وشوعى شيلى آخر بدا أشبه بقس مؤمن جدا الله .

*** لقد ارتبطت بالقرية أكثر من المجتمعات التى تزعم البناء ؟**

ــ نعم فهو نوع من المجتمع الغير موجود . أنه موجود فى المجتمع الشيوعى الحالى . لو تأملت الوجه الانسانى للشيوعية فستجده شيئا صعبا وإذا تأملت الوجه الانسانى للرأسمالية فستجده ايضا امرا صعبا . أنا لست مرتبطا بشكل عميق ، لا بهذا ولا بذاك .

*** الوجه الانسانى للرأسمالية يبدو أكثر وضوحا من وجه الشيوعية ؟**

ــ فى أوربا . ولا أعرف ماذا فى الولايات المتحدة .

*** لديك بعض الشعور العدائى ضد الولايات المتحدة ؟**

ــ أنها اشبه بحالة من التعاطف والنفور التى تنمو بين رجل وامرأة . لدى تنافر مع الولايات المتحدة منذ زيارتى الاولى عام ١٩٣٨ . لم يعجبنى اغلب الناس الذين التقيتهم . واجواء نيويورك والطعام وكل شىء .

*** هناك فى الولايات المتحدة بعض الحريات الاساسية . . والغائبة تماما فى الاتحاد السوفيتى اليس هذا مهم ؟**

ــ لا ، ولكن الامركيين لا يصدرون حرياتهم أبدا .

*** كيف ترى فرنسا التى اخترت ان تعيش فيها رغم انك اطلقت على المنطقة الزرقاء « كوت دازور اسم « منطقة العفن » .**

*** خبزك هو خبزك اينما أكلته .**

*** هذا فقط ؟**

ــ ليست فقط غريبة بالنسبة لطبقاتى البريطانية . لقد احسست اننى فى بيتى فى فرنسا . منذ زيارتى الأولى فى سن التاسعة عشر احسست بالسعادة . والتكيف ، رغم أننى الان فى عمرى الثالث ولا شك فان السفر بالنسبة لى أصبح متعبا عما قبل ، ولكن ليست هذه مشكلة حقيقية ولم أدخل بعد فى المرحلة الرابعة من عمرى .

*** اعمالك تنشر كاملة . وانت لا تكف عن تطويلها وتنشرها مرة أخرى .**

ــ الاعمال الكاملة لا تنشر سوى عندما تعود شيوخا . انها لا تكف عن اللحاق بك .

*** هل تخاف الموت ؟**

لا . بل أخاف أن أعيش طويلا . لقد عاش الكثيرون من افراد اسرتى حتى سن التسعين .

*** هل تتمنى ان تصبح مثلهم ؟**

ــ لا . هذه الفكرة تملأنى بالرعب .

* هل تحب ان تموت ؟

ــ فى حادث طائرة .

(مجلة نوفوان ٨ ابريل ١٩٩١)



هام هو : هل تختلف هذه القصائد فى بنيتها وأسلوبها ؟ وهل تأخذ الصورة الشعرية أبعادا مغايرة فيها ؟

ومن خلال قراءتنا لقصائد الديوان تجلى لنا عدة فروق بين النمطين :

ـ القصائد الطويلة تجىء فى شكل سياقى قصصى يستخدم الشاعر فيه تقنيات القصة كالسرد والحوار والوصف والتعبير عن الحدث ، ولكن فى فعل شعرى درامى يجسد المواقف المختلفة أما القصائد القصيرة فهى عبارة عن ومضات تحمل شحنات غنائية عالية التوتر تتآلف فيها المفارقة الحادة الجارحة الساخرة معا .. مع التشكيل التصويرى :

أعرف كل الأموات
هل يختلف الأحياء عن الموتى ؟
الليلة طالعها نجم غائل .
والرؤيا مجداف دام وشراع أخضر
وبقايا بحار لم يغرقه القهر
هل تسرج مصباحك فى ضوء الشمس ؟

إن الشاعر فى القصائد القصيرة يستخدم الرمز بشكل طاغ ، يلمح ويكنى ولا يصرح يختزل اللغة ، يختزل الصورة الشعرية بالإضافة إلى التركيز والتكثيف الشديدين للدوال ويناط التعبير عنده فى هذه القصائد القصيرة بعدة أبعاد :—

١ ـ التناص ، والاتكاء على الموروث الثقافى فى تشكيل الصورة حيث يرتاض الشاعر بذاكرته بين العناصر الثقافية العربية والغربية الموروثة ، ويتداخل عنده التراث الأسلامى والمسيحى ولكن بشكل رامز مكثف فيتلاقى أبو ذر الغفارى وبنو أمية مع سالومى ويوحنا المعدان يتلاقى لوركا وإليوت وعزراباوند مع المتنبى وأبى العلاء .. حيث يقوم الشاعر باختزال الموروث وتماهيه فى نصوصه ، كما يوظف أيضا قصة « الغار » وهجرة الرسول « ﷺ » ويمتاح من القرآن الكريم فتتداخل الأيات نصيا مع الأسلوب الشعرى مشعره إياه ومعضدة بنيته :—

ياحسرتا على العباد ما
يأتى من القرى مصدق
إلا افتروا .. كانوا به يستهزئون
حين رمونى بالجنون
لأننى مكذب
أيقنت أننى المقاتل الذى
ما عاد منصورا ولا شهيدا .

٢ ـ التفاعل الدرامى بين الدوال
٣ ـ المفارقة
٤ ـ التكرار
٥ ـ التوازى بين الذات والخارج

وسنتخذ نموذجا به كل هذه الأبعاد السالفة :

أعطيتها أوسمتى
الفارس الذى ترجل
كان مغنيا رقيق الصوت والأهاب
وكان حاملا صليبه يوم ارتحل
وسترة .. وقبعة
أودعتها .. أغنيتى .. طارت بها
شرارة حمامها حط على قلبى
على البيادر
وأودعت حنينى الحفائر
نفته من ضلوعها
غاصت قوائمى .. أنا غريمها
رجعت بعد ألف عام
أنا الجواد الطاعن المكابر

إن الصورة فى المقطع السابق تتخذ أبعاده المذكورة سابقا ، فالفارس الذى ترجل بأخلاقياته الشجاعة يومىء إلى الشاعر نفسه فتتداخل ذاته وتتضاد فى نفس الوقت — مع الواقع ، فتجىء الدوال متوترة دراميا — فارس وفى نفس الوقت يحمل صليبه — الأغنية شرارة — البيادر الحفائر فيتسم هنا تفاعل خصب بين الدوال المتضادة المتباعدة ، حيث إن تجاورها يقيم فيما بينها حواراً هامسا يستطيع القارىء المتحفز اكتشافه والتمتع باستماعه وقراءته ..

كما أن المفارقة تتجلى بوضوح فى نهاية المقطع ، وتنقلنا إلى فكرة البعث عند الإغريق وإلى الطائر الفينيقى الذى يبعث كل عام فى الربيع إلا أن الشاعر استعار هذه الفكرة الأسطورية إلى حصانه الأسطورى .

بهذه الميزات الأسلوبية والبنائية نستطيع الدخول إلى الرواق الشعرى لدى حسن فتح الباب الذى مازالت التجربة الكونية تفض حروفه ، وتشعل فواصله وتفعيلاته .. فى تجارب شعرية هاصرة واعية بطبيعة الموقف والحياة ، فقصائدة ابن شرعى للواقع .. لا يكتب من الذاكرة إنه يحول ما على شفاه الناس إلى شعر ، لهذا فهو شديد التمسك بالواقع فى شعره منذ صدور ديوانه الأول « من وحى بور سعيد » سنة ١٩٥٧ حتى أحداق الجياد .. وبين هذين الديوانين تقع رحلة الشاعر وتمرسه بالحياة والفن وعذابات الشعر الجميلة .



قراءة فى (أحداق الجياد)

عبد الله السمطى

فى رؤية شعرية جديدة يخطو الشاعر حسن فتح الباب خطوة مميزة نحو الفعل الشعرى التشكيلى الذى يرتكز فى محتواه على شعرية الصورة وتكثيفها وتفاعل الدوال وإخصابها وإقامة علاقات دلالية مغايرة للمألوف أرهاصا بخلق بنية تصويرية إبداعية تنتج الواقع وتعيد صياغته شعريا ..

ففى ديوانه الحادى عشر « أحداق الجياد » الصادر فى نوفمبر ١٩٩٠ والذى يقدم فيه الشاعر حسن فتح الباب تجربة جادة تمتاح من تجاربه السابقة الفعلية فتنوع عليها وتماهيها ، تحاورها وترصد إيغالها الواشى فى النفس فى كينونته الداهشة الطافحة بالدلالة ..

فى هذا الديوان نلمح تغيرا لدى شاعرنا عن دواوينه السابقة وهو قربه الشديد من النص وبنيته ، فمعظم نصوص الديوان قصيرة على شكل « السوناتا » إلا أن الشىء الباده هنا هو : هذه النصوص القصيرة متشابكة إنها [illegible] متوافقة مضمونيا ، تدور حول أشياء عامة / خصوصية فى آن واحد ، فهى عامة لأنها تشفى مردوديتها من الطبيعة والإنسان والكون والبحر والأشجار والسماء وما فيها .. الخ وخصوصية لأنها تمثل تجربة الشاعر وحدسه بالأشياء وتحاوره معها وهصره لها .. فيرمز الشاعر فيها الواقع والذات ويكثف رؤيته فيقول : —

ولدت تحت عالم لم يكتشف
ولم يكن له سفين
فلم أجد طفولتى
فكانت اللعبة أن يصمت كى أسمع ما لا يبصرون
فكان صمتى .. ظل بيتنا بغير سقف
ومعطفى صدى رياح تختفى
فى قاعها السحيق طلعة الشموع
طفل بغير معطف .. ولا دموع .

إن الهاجس الجوهرى فى هذا الديوان والذى يتمثل فى الاختزال ، اختزال الواقع إلى حلم والحلم إلى لغة واللغة إلى نص شعرى له هيكله وبنيته وله سمته وميسمه هذا الاختزال الذى بدأ فى الدواوين الأخيرة للشاعر خاصة فى « مواويل النيل المهاجر » و « وردة كنت فى النيل خبأتها » يتحرك فيه الشاعر بتكثيف وإدراك لطبيعة النص القصير أو ما يمكن تسميته بالنص الصوت ، ويستند هذا الاختزال على رؤيتين :

الرؤية الأولى : كونية : تعيد صياغة الكون شعريا ، تحادثه ، تضرم نار الكلمات بأسطحه تعبر عن مفرداته الجمالية : البحر ، المطر ، الشمس ، السماء ، الأرض ، الريح ، والأشجار ، الطيور .. الخ ولكن هذه المفردات تضىء ذاتها من خلال الدخول فى حومة التجربة الذاتية وتفاعلها بها ..

الرؤية الثانية جمالية : تختزل اللغة ، تؤثر صورها ودلالاتها وتؤطر البنية اللغوية بإطار مورفولوجى .

وقد تعامل الشاعر مع اللغة فى عدة مستويات : —

— اللغة التشكيلية : والمقصود بها تجميل النصوص بمفردات فى طبيعتها شاعرة ، رومانسية شجية كالربيع والأشجار والبحر والنهر .. مثلا .

— اللغة الدرامية : وتخلف تراكماتها فى أنا الشاعر من خلال تحدثه عن تجاربه وشجونه عن رحلاته الواجعة نحو الحرف وإبداعه ..

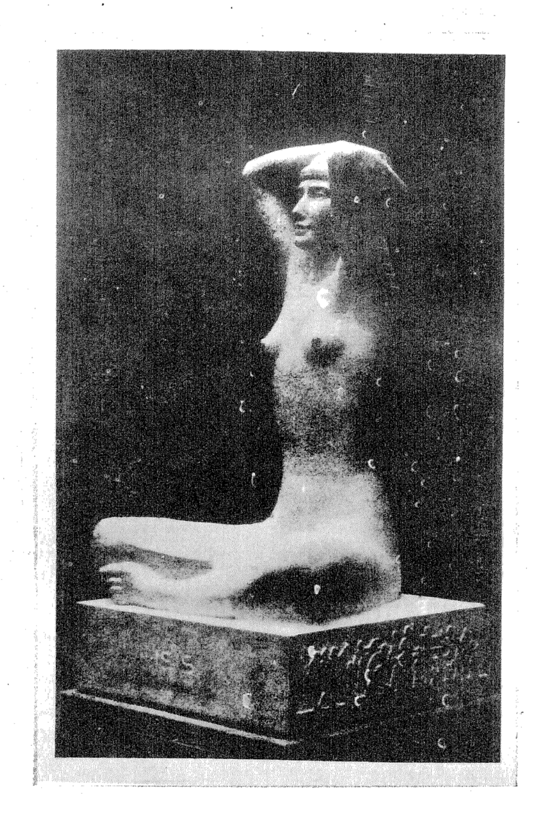
— اللغة المجازية : وهى التى يضمر فيها الشاعر مشاغله ويرمز فيها نصوصه موحياً بها بحيث نستطيع أن نشعر وقد حملتنا سحابة وراء الكلمات عند قراءتنا لها كما يقول « ليوسبتزرد » يقول الشاعر : —

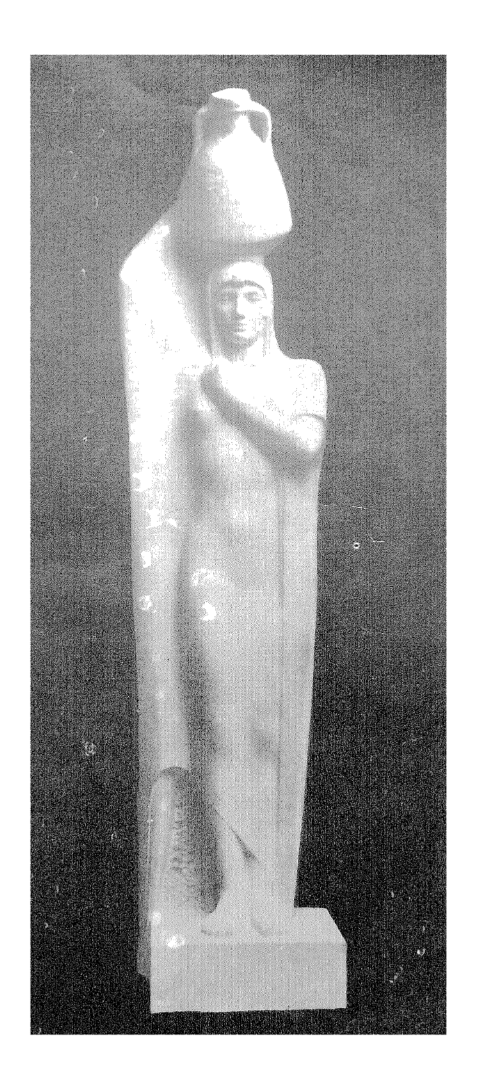
عادت إلى حكمتى معصوبة العينين
ولم يعد قلبى الخلى
وكان حزنى أننى أحزن
وأن من لديه ما أريده
لا يعرف الأحزان .

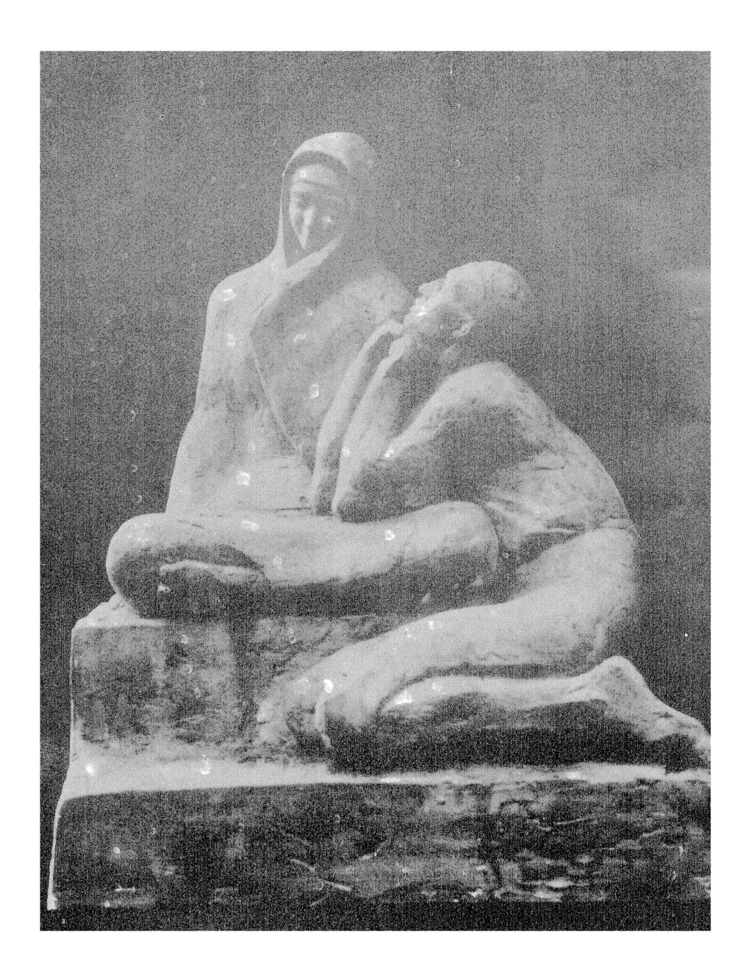
وإذا كان متن الديوان يضم ٦٢ قصيدة فإن ثمانى قصائد منها طويلة وهى : — (غريب فى القرية — أحداق الجياد — دم على البحيرة — متولى — الجبل — أنت وأنا — العودة إلى البحر — استطرادات فى قصة أليس) ويقودنا هذا الفصل بين القصائد الطويلة والقصيرة إلى تساؤل

البقية صفحة ١٤٣

من لوحات الفنان محمود مختار



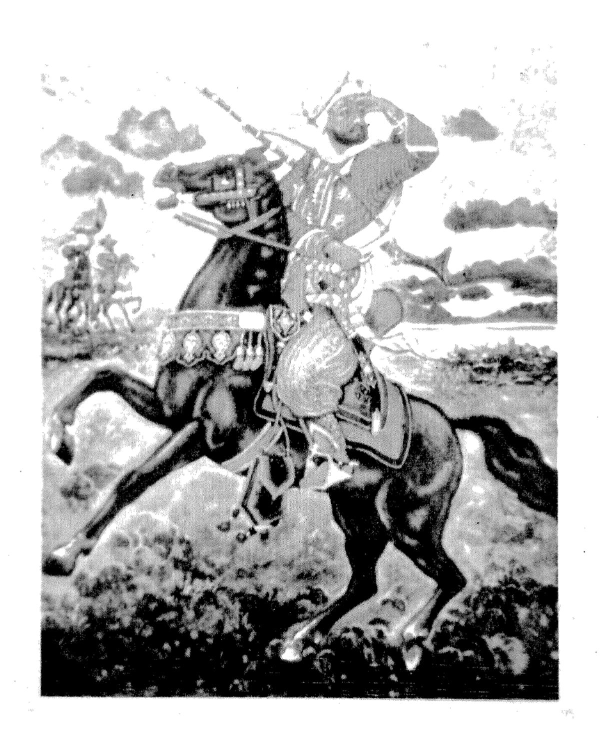






الفارس

للفنان الجزائرى محمد راسم



من مآذن القاهرة
للفنان المصرى حسين العزبى

